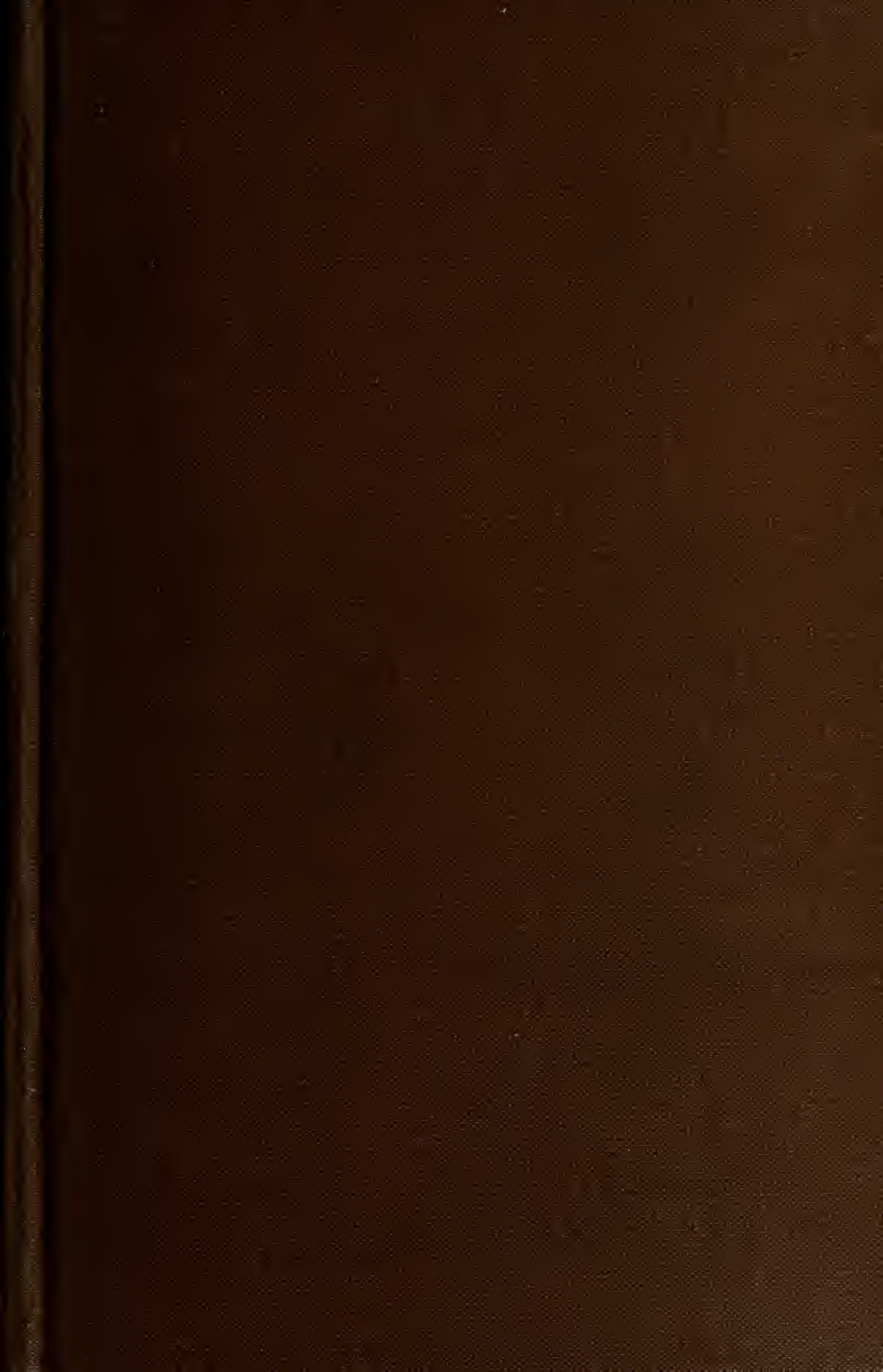



AB
F.T.M.

LITERATURE.

SAINT-SAËNS AS A CRITI

Harmonie et Mélodie. Par Camille Sa
Troisième édition. Paris: Calmann

NOTE that the title of this work is no
and Harmony,' but 'Harmony and
This at once indicates its keynote. Tl
made up of a collection of miscellaneo
such as the Wagner Festival at Bayre
the Birmingham Festivals in England;
Handel; Liszt and Berlioz; Offenb
French Concert Societies; the Resonan
etc.,what underlies all these themes is t
which will strike the semi-musical pu
surprise, that harmony is of greater i
in music than melody, though the lat
indispensable. "What the illiterate
call, not without contempt, 'accomp
or, ironically, 'science,' is *the flesh an*
music, is, in a word, its substance." I
ric sense, continues Saint-Saëns, mel
before harmony, for ancient music, li
Oriental music, has only melody and
But in an æsthetic sense harmony,
gether with orchestration) constitute
dern element in music, stands first.
appreciation of harmony requires a hi
of musical culture; and as in most cou
majority of people have not attained t
it is natural that they should place n
on melody and rhythm (especially dance
which alone they are able to appreciate

Unfortunately, a number of these ser
people have been clever *writers*, and
suaded themselves and the public tha
are these more primitive elements of m
rior to harmony, but that genius is r
only in the creation of a new melody,
new harmony is a mere matter of "r
which any talented student may com
means of study. This absurd notion g
asperates M. Saint-Saëns on account o
prevalence; and as he may be safely pr
at once the most erudite and the mos
musician France has ever produced, hi
specially weighty:

"Beautiful melodies and beautiful
are equally the product of inspiration;
cannot see that it requires a much mo
fully organized brain to conceive bea
monies? . . . Why is it that the m
nius who originate beautiful melodies a
only ones who conceive beautiful harm
that no mediocre professor and savan
of writing, *e. g.*, the *Oro supplex et acclinis* of Mozart's 'Requiem,' which is nothing but a sequence of chords? . . . The power to create a complicated work will always be a mark of a superior organization. And in the same way the love of beautiful harmonies indicates a public which has arrived at a high degree of culture."

Both the public and the composers are demoralized by the efforts of these literary critics to prove that melody alone is art, and harmony mere "science." Were the public frankly told that their love of bare melody and simple rhythms indicates a crude musical taste, they might make an effort to learn to appreciate the subtle harmonies in superior compositions; but as it is, they remain in their ignorance and indifference, thus starving the poor composers who have the courage to write "harmonies" according to their convictions, notwithstanding the persistent advice of the literary critics that they should write only simple, unaccompanied, "inspired" melodies, and avoid "algebraic" and "chemical" harmonies. Stendhal was one of these literary critics who dabbled in music. He believed in melody for melody's sake, in the isolated "solo voice which one may enjoy at his ease like a sherbet," as Saint-Saëns sarcastically puts it. To what critical results this principle has led is shown in Stendhal's estimate of Beethoven, at which the veriest tyro in music will smile to-day: "When Beethoven and Mozart himself piled up their notes and ideas, when they searched for frequent and bizarre modulations, their erudite symphonies produced no effect; whereas, when they followed in the footsteps of Haydn, all hearts were touched."

M. Saint-Saëns might have easily quoted a hundred such judgments hurled (often by famous critics) against every composer who penetrated more deeply into the wilderness of undiscovered harmonies and modulations—the same regions where subsequently all composers gladly pitched their tents and the public followed with delight. And yet it seems that in musical history experience goes for nothing; and if to-day a composer should arise who dared to go beyond even Wagner in his modulations and discords, the Wagnerites would probably be the very first to throw stones and call him "algebraic" and "scientific." Indeed, something very like this has already happened. Franz Liszt was even bolder and more daring as a harmonist than Wagner; and it is well known that not a few thoroughbred Wagnerites underrate and even affect to despise Liszt as a composer. They admit that he is original in his harmonies and rhythms, but his melodic

invention, they say, is scant ... not a creative genius, but onl... Have we not here the same ... undervaluation of the creat... by new harmonies, rhythr... tion, in the conception of ... most on a par with Wagner, ... he cannot be considered, like ... greatest melodists the world ... has therefore achieved much l...

One of the best chapters i... book is that devoted to Liszt. ... rable analyses of several of ... ems, "so little known, and w... pear to me so bright," and co... cussion of the vexed question ... sic which we remember to ha... French critic prophesies that ... mory of Liszt the pianist sh... will be admired as "the eme... mental music," the creator ... poem—a very aptly chosen ti... while the orchestral apparatu... is retained (and enlarged), a ... underlies the work. The old ... above all things their little ha... of their existence," violently re... mation of pure instrumental ... and pictorial elements; but as ... itself is good, Saint-Saëns can... should be any objection to suc... purely musical pleasures in t... nation adds others: "All the f... are at once called into play, a... rection. I can see very wel... thereby, but cannot see what i... rit of the age demands progr... "the taste of the public, in Fr... has carried the artists in this d... ness, *e. g.*, the symphonic poem... some of which dispute the palm...

Between Liszt and Wagner, S... see much in common except th... stantly transforming a musica... cally, so as to make it express ... shades of emotion. "In regar... employment of the different ... mony and instrumentation, th... ly as two contemporaneous au... the same school can differ." ... estimate of Wagner, one not ... desire to appeal to chauvinism ... formidable rivalry of Richard ...

other great French composers, Camille has had a hard and long struggle with fame, and it seems that difficulties additional were strewn in his way on account of his former enthusiastic advocacy of Wagner's genius. He was, in consequence of this, insulted as a "Wagnerite," and his enemies actually went so far as to represent him condemned, in punishment for something, *to listen to a Beethoven symphony*—him, the most ardent worshipper of classical music! This made Camille cautious, and in the preface to 'Harmonie et Mélodie' (dated 1885) he exclaims: "I admire the works of Richard Wagner profoundly, notwithstanding their *bizarrerie*. They are *supérieures* and powerful—that is enough for me. But I never was, am not now, nor will ever be of the Wagnerian religion." But now the Wagnerites accuse him of renouncing their master after profiting by his works. He retorts, however: "Not only do I not renounce him, but I pride myself on having studied him and profited thereby, as was my right and my desire." And in another place: "I have for a long time studied the works of Richard Wagner. I have found my greatest delight in these studies, and the performances of his works which I have attended have made a profound impression on me, which all the theories in the world will never make me forget or deny."

Nevertheless, he claims the right of expressing his disapproval of the [mythical] "Wagnerite" who insists that music begins and ends with Wagner; and in Wagner's works themselves he points out some details that do not please him, especially in the ethical and philosophic aspects of the plot—adding, however, with a frankness rare in a Frenchman, that he looks at these things from a French point of view, and that to a German they may appear in a different light. He says he would no longer, as he did in 1876, call the awakening of *Brünnhilde* (in "Siegfried") *un enchantement*, for the reason that the preceding scene is too long and the following one too languishing. "On the other hand, my admiration for 'Rheingold,' and for at least three-fourths of 'Tristan' and the 'Walküre,' has never ceased growing." And the sixty pages he devotes to the Nibelung Tetralogy constitute one of the most appreciative and fascinating accounts that have been given of the first Bayreuth festival. He notes as an important point that at Bayreuth the singer's voice is never drowned, thanks to the position of the invisible orchestra, and takes this

opportunity to express his opinion
are continually denouncing Wagı
noisy—the same people who deligh
bals, drums, and cornets that mal
operas hideous: "It is certain that
retta makes more noise than 'Rhe
Saint-Saëns has the reputation of b
est living score-reader, the followir
interest: "When one has read th
one has seen this marvellous jewell
has some difficulty in noting all th
gated *au dernier plan* and sacrific
ral effect. Wagner has imitated
artists, who sculptured a cathedral
have decorated furniture."

The great scene between *Siegm*
linde in the "Walküre" cause
critic's enthusiasm to bubble over

"Here nothing would have prev
poser from writing an air and a du
tional style; but no air, no duo, co
a theatrical point of view, the valu
logue and this dialogue-scene. M
of the most exquisite fragrance
every step, and the orchestra, lik
ocean, rocks the two lovers on its
Here we have the theatre of the f
the opera nor the simple drama v
such deep emotions in the soul. If
had completely succeeded in no o
this, it would suffice to prove that
an impracticable dream: the ca
heard. A thousand critics writin
sand lines a day for ten years wo
work about as much as a child's br
towards overthrowing the pyramid

Of the fire scene in the same d
"Here are harmonies which wou
proved in any conservatory; on
score, they seem impossible; on h
sound strange but delicious." "
calls the most original part of
"Not only is this no longer opera,
the theatre; the spectator is transp
tirely new world, *which music alo*
sible." And, finally, the "Götter
in which the auditor "loses all s
by a magic effect," and forgets
hours. "It is impossible to give
idea of such music: it resembles no
music triples the intensity of the
which the characters are animate
one can say to those who have
"From the elevation of the last a
dämmerung' the whole work ap
most supernatural grandeur, like
the Alps seen from the summit of

to bring about the recent change of opinion in Paris regarding Wagner's music—a change which has been so complete that Saint-Saëns himself has become alarmed, and warns his countrymen, somewhat chauvinistically, against an intellectual and artistic German invasion and conquest. But if the accounts he incidentally gives of the present state of affairs in musical France be correct, such an invasion could do no harm. Even from unmusical England France could learn much in one department—that of vocal music. He speaks in terms of the warmest admiration of the chorus singing at the Birmingham festivals. True, he adds, Lamoureaux has shown that a French chorus can be trained to attain equal excellence, but in France such performances are spasmodic and not regular institutions, for the reason that "one does not find in France a sufficient number of amateurs who love music sufficiently to attend for a long time a regular series of rehearsals." One reason he gives why choral music is not more in favor is, that the attempts have been too generally made with the music of Handel, which owes much to its religious associations and can therefore never be so popular as in "Biblical" England. In orchestral music Paris is better off, and Saint-Saëns dwells on its most curious characteristic—the division of labor. One society cultivates modern German music, another devotes some attention to French works, while the Conservatory concerts are exclusively devoted to the classical composers, rarely going beyond Beethoven. "How many (French) composers," he exclaims, "have wished to see their names in this little programme, the size of a hand, and have died without this supreme satisfaction." "'We have searched in Schumann,' one of the members of the Society told me one day, 'but we found nothing.'" Lately, however, Schumann has been admitted and warmly applauded by the conservative audience.

The rôle of France in musical history has been, according to Saint-Saëns, to develop dramatic music. Not only have her own composers always paid special attention to dramatic realism, but the foreigners who won fame in Paris—Gluck, Spontini, Rossini, Meyerbeer—had to modify their style to suit French taste, and to their advantage. Among France's minor achievements in music he mentions the magnificent edition of Gluck's operas, prepared (with his assistance) by Mlle. Pelletan, whose erudition was as great as her enthusiasm, as Saint-Saëns found when they began their joint labor of revising and conjecturing. He also pays a warm tribute to another French woman of musical endowment, Mme.

Holmès, whose "Argonautes" he analyzes at length and finds much to praise in it, not its least merit being that she does not attempt to deny her sex, like most female artists, "who seem anxious above all things to make us forget that they are women, and to show an exuberant virility, without thinking that it is precisely this anxiety which betrays the woman."

BIBLIOTHÈQUE CONTEMPORAINE

CAMILLE SAINT-SAËNS

DE L'INSTITUT

HARMONIE

ET

MÉLODIE



PARIS

CALMANN LÉVY, ÉDITEUR

RUE AUBER, 3, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15

A LA LIBRAIRIE NOUVELLE

1885

The distinguished composer, Saint-Saëns, has published with Calman Lévy his work on "Harmonie et Melodie," which proves to be an interesting collection of short essays on Music and musicians. The keynote of the volume is an article in which the eminent composer ridicules the idea that music is simply an instrument of physical pleasure, and claims for it, on the contrary, the highest intellectual and spiritual mission among the arts. He looks upon a love of mere melody as an elementary characteristic of musical sense when compared with a love of harmony. From this he proceeds to an elaborate analysis of the "Nibelungen Ring" of Wagner, which he criticises with admirable impartiality. While warning French composers against any imitation of the German master, whose tendencies and theories can never have a sincere response in France, he does not conceal his admiration of Wagner's genius, notably in the "Rheingold," and he has hardly praise enough for the "Götterdämmerung," which "holds the spectator's attention awakened for six hours without a minute's relapse." There are also short articles on Liszt (for whose music, "so full of color, so living, so melodious," he predicts a great popularity in France whenever an effort is made to perform it properly) on Félicien David, Offenbach, Berlioz and Henry Reber, and on the Birmingham Festival and the Société des Concerts.

HARMONIE ET MÉLODIE

Bourloton. — Imprimeries réunies, B.

HARMONIE

ET

MÉLODIE

PAR

CAMILLE SAINT-SAËNS

DE L'INSTITUT



PARIS

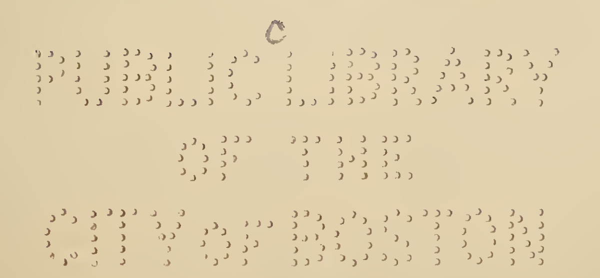
CALMANN LÉVY, ÉDITEUR

ANCIENNE MAISON MICHEL LÉVY FRÈRES

3, RUE AUBER, 3

—

1885



A

M. THÉODORE BIAIS

CAMILLE SAINT-SAËNS.

INTRODUCTION

Des personnes très sensées, auxquelles je suis loin de donner tort, estiment qu'un artiste doit s'occuper uniquement de son art, et emploie plus utilement son temps en produisant des œuvres qu'en donnant son avis sur celles des autres. Par malheur, le public s'est mis à s'inquiéter outre mesure de l'opinion des artistes, des musiciens surtout, et, quand le public s'est mis quelque chose

en tête, qui pourrait lui résister? Avant d'avoir entendu une note de M. X... ou de M. Z..., on veut savoir quelles sont ses préférences et ses antipathies; et si M. X... et M. Z... ne sont pas d'humeur à parler, on parle pour eux. C'est ainsi que j'ai pu lire, dans des récits de pure invention, des propos soi-disant tenus par moi, dans lesquels j'attaquais tout ce que ceux qui ont sérieusement appris la musique ont coutume de respecter. Voilà comment se forme une légende, et Dieu sait si les légendes ont la vie dure! Des esprits judicieux nous ont démontré qu'il en devait être ainsi, que la légende aurait toujours raison, la vérité, toujours tort. Aussi n'ai-je pas la sotte prétention de réformer les jugements que tel ou tel aura pu se former sur mon compte. J'ai seulement pensé qu'il pourrait se trouver çà et là quelques esprits

mal faits, préférant la vérité vraie à la vérité légendaire : c'est pour eux que j'ai pris la plume, et non pour le plaisir d'écrire sur du papier non réglé; le papier réglé fait beaucoup mieux mon affaire.

Pris à droite et à gauche dans les articles que j'ai publiés à différentes époques, les fragments ici rassemblés n'ont d'autre valeur qu'une entière sincérité. Aussi n'ai-je pas craint de laisser subsister, côte à côte, des appréciations quelque peu différentes sur le même objet, quand elles ont été portées à des époques différentes. J'admire profondément, sans les comprendre, ceux qui, en matière d'art, peuvent se faire, de prime abord, une opinion qu'ils ne réforment plus jamais. Il en est, pour moi, de la musique comme des hommes, qu'on ne saurait bien connaître qu'à la longue. Tant de choses peuvent influer sur

le jugement, quand il s'agit de cet art qui se meut dans le temps, fuit rapide comme lui, et n'arrive qu'à travers les caprices, les dispositions plus ou moins heureuses des exécutants, à l'auditoire plus ou moins capricieux, plus ou moins bien disposé lui-même !

La première fois que j'entendis le célèbre quintette de Schumann, j'en méconnus la haute valeur à un point qui m'étonne encore quand j'y pense. Plus tard, j'y pris goût et ce fut pendant plusieurs années un enthousiasme débordant, furieux !... Depuis, cette belle fureur s'est calmée. Tout en reconnaissant ce morceau fameux pour une œuvre hors ligne, qui fait époque dans l'histoire de la musique de chambre, je lui trouve de graves défauts qui m'en rendent l'audition presque pénible.

Ces défauts, je les connaissais depuis

longtemps, mais je ne voulais pas les voir. On devient amoureux des œuvres d'art, et, tant qu'on les aime, les défauts sont comme s'ils n'existaient pas ou passent même pour des qualités; puis l'amour s'en va et les défauts restent.

Il y a des œuvres dont on est amoureux toute la vie; il en est d'autres qui résistent victorieusement à toutes les vicissitudes du goût. Celles-ci, très rares, sont les vrais chefs-d'œuvre, et les plus grands maîtres n'en font pas tous les jours.

Après ces confidences, on ne s'étonnera pas, je pense , de me voir répondre avec calme à l'accusation d'avoir parfois changé d'avis. On m'a si aigrement reproché, à propos des œuvres de Richard Wagner, d'avoir brûlé ce que j'avais adoré, que je ne suis pas fâché de saisir l'occasion de m'expliquer une

bonne fois sur ce point. Il est permis de varier sur Beethoven, sur Mozart, mais sur Wagner! c'est un crime, ou plutôt c'est un sacrilège. Il ne s'agit plus d'art; il s'agit d'un culte.

En réalité, ce n'est pas moi qui ai changé, c'est la situation.

Au temps où l'œuvre de Wagner s'arrêtait à *Lohengrin*, alors qu'on ne pouvait prévoir les transformations de cette puissante nature, quand on voyait des pages comme la marche du *Tannhaüser* et le prélude de *Lohengrin* soulever des hurlements d'indignation, je ne songeais guère à la critique. J'étais pour l'art contre les Philistins, et il n'y avait pas d'autre attitude possible. Maintenant l'œuvre est achevée; la marche du temps l'éloigne de nous chaque jour, et la reculée nous permet de la juger dans son ensemble.

Il est arrivé que, pendant qu'elle acquérait dans le monde musical la place qui lui était due, elle envahissait la presse d'une façon démesurée et que les grosses caisses de la réclame frappaient en son honneur une exubérante symphonie. Le public parisien a suivi la presse, et tel qui se bouchait les oreilles aux suavités de *Lohengrin*, hurle d'aise et crie *bis* à des cacophonies pittoresques, excitantes, mais effroyables, et qui sont à la musique ce que les pickles sont à la cuisine. Le point de vue n'étant plus le même, n'est-il pas naturel que mon impression soit toute différente ? Le contraire serait plutôt fait pour étonner.

Eh bien! malgré cela, j'ai très peu changé. Certaines choses qui ne me plaisaient point et sur lesquelles je réservais mon jugement me déplaisent définitivement, voilà tout. Je

n'écrirais plus, certes, que le réveil de Brünhilde est « un enchantement ». Non que la symphonie qui accompagne le réveil de Brünhilde ait cessé de me paraître enchanteresse; mais ce qui précède est si long, ce qui suit si languissant, et les trilles prolongés des deux amants si étranges, que les quelques mesures du réveil proprement dit me semblent une compensation insuffisante. En revanche, mon admiration n'a cessé de grandir pour *Rheingold* et pour les trois quarts au moins de *Tristan* et de la *Walkyrie*. Mais, tout en admirant la puissance colossale déployée dans le *Crépuscule des Dieux* et dans *Parsifal*, je n'en goûte pas le style alambiqué, et, selon moi, mal équilibré. Cette critique n'est que générale, bien entendu; car il faut, il me semble, être dépourvu de tout sentiment musical pour ne pas admirer

l'oraison funèbre de Brünhilde sur le corps de Siegfried ou le second tableau de *Parsifal.*

Malheureusement il n'est pas seulement question de musique avec Wagner; il est aussi question de drame, et nous n'allons plus du tout nous entendre.

Aux temps fabuleux du wagnérisme, alors que l'éphémère et charmant Gaspérini en était le prophète en France, il s'agissait d'arracher le drame lyrique à la tyrannie de la routine et des chanteurs, pour en faire le grand drame moderne; et, suivant cette idée très juste que le drame doit s'adresser aux masses, on parlait d'œuvres populaires dont les sujets seraient pris dans les légendes présentes à la mémoire de tous, en opposition avec les œuvres faites pour une élite purement mondaine, se mou-

vant dans un idéal faux et inaccessible à la foule.

Lohengrin répondait assez bien à ce programme. La pièce est suffisamment intéressante ; la déclamation n'y supprime pas le chant et le chant n'y ralentit pas l'action. Malgré sa haute portée, l'œuvre n'effarouche pas le public. De fait, c'est le plus grand succès, le succès *populaire* dans l'œuvre de Richard Wagner. *Lohengrin* est au répertoire dans tous les théâtres lyriques des deux mondes, sauf à Paris, où il serait installé depuis longtemps sans les raisons politiques.

Qu'est-il arrivé depuis ? c'est qu'après avoir supprimé, l'un après l'autre, tous les moyens de plaire qu'avait à sa disposition l'opéra, pour laisser la place libre au drame, Wagner a supprimé le drame et l'a remplacé

par une phraséologie bizarre et une prétendue philosophie dont la portée m'échappe complètement.

Le drame de *Tristan et Iseult*, admirable dans sa conception première, et où se trouve, à la fin du premier acte, une des plus belles situations qui soient au théâtre, est devenu, à l'exécution, une suite de longues conversations entre deux personnages dissertant sans fin sur la lumière de la nuit et l'obscurité du jour. C'est de la grande poésie, ce n'est pas du drame, c'est le « spectacle dans un fauteuil » avec orchestre, exquis pour les rares mortels familiers avec la lecture d'une partition. Jamais on ne me fera croire qu'il soit théâtral de faire rester un personnage en scène pendant deux actes entiers, et quels actes ! C'est dépasser à plaisir les forces des artistes et des spectateurs.

« L'âme, dit l'*Imitation*, a deux ailes, qui sont la simplicité et la pureté. » Wagner a bâti plusieurs drames sur cette idée.

Lohengrin est un impassible dont la pureté est la seule qualité. Pris entre l'amour d'Elsa et la perte de sa puissance, il n'hésite pas ; il fait à Elsa les adieux les plus touchants, mais il part.

Walter n'a rien appris, ni la poésie ni la musique ; et c'est par la seule simplicité d'une heureuse nature qu'il « enfonce » les savants maîtres chanteurs. Ici, sans le vouloir, Wagner a fait sa propre satire. La naïveté est son moindre défaut, et tel jeune compositeur bien doué trouvera sans efforts des choses beaucoup plus séduisantes que le grand duo de *Parsifal*. Les *Maîtres chanteurs* sont, du reste, une œuvre prodigieuse, et la pièce est charmante en dépit de ses

longueurs et de quelques fautes de goût dans le rôle de Beckmesser où le grotesque est poussé trop loin.

Toute la Tétralogie semble préparée pour amener l'apparition du héros Siegfried. Or Siegfried est la puberté et la force brutale, rien de plus. Il est bête comme une oie, donne tête baissée dans tous les panneaux, n'éveille pas la moindre sympathie.

Parsifal est pire encore ; il est inconscient et pur, « *reine Thor* », mots qui, d'après les wagnériens les plus initiés, n'ont pas un sens bien précis. Et c'est parce qu'il ne sait rien et ne comprend rien qu'il vient à bout de rompre les enchantements auxquels les saints se laissaient prendre.

Où est là-dedans la philosophie?

La femme, dans le drame wagnérien, d'abord amoureuse avec tendresse comme

Elsa, ou avec fureur comme Iseult, devient sublime avec Brünhilde qui, dans l'amour et la douleur, *s'élève de la divinité à l'humanité*, idée hardie, vraiment moderne et philosophique; mais que devient cette idée avec la mystique et insaisissable Kundry? « Pour comprendre le personnage de Kundry, a dit un commentateur, il faut avoir étudié profondément toutes les anciennes théogonies. » Diable! voilà qui est laborieux, et nous nous éloignons prodigieusement du drame populaire.

J'ai lu quelque part que l'apparition du drame de *Parsifal* était un événement non seulement esthétique, mais éthique, marquant une ère nouvelle dans le développement moral de l'humanité.

C'est bien possible, et je suis tout disposé à l'admettre, quand on me l'aura péremptoi-

rement démontré. Jusque-là je me bornerai à considérer les œuvres de Wagner au point de vue esthétique, bien suffisant pour des œuvres d'art.

Si je m'adressais uniquement à des musiciens, je pourrais traiter à fond la question musicale de ces œuvres colossales, montrer comment leur style, assez peu élevé dans le principe, et en désaccord avec la hauteur des conceptions de Wagner, s'est d'abord épuré, puis compliqué de plus en plus, multipliant les notes sans nécessité, abusant des ressources de l'art jusqu'au gaspillage, exigeant, à la fin, des voix et des instruments, des choses en dehors du possible. Le dédain de la carrure, qui n'existait pas dans les premières œuvres, se montre d'abord comme un affranchissement libérateur, pour devenir peu à peu, dans les derniers temps, une

licence destructive de toute forme et de tout équilibre. La préoccupation toute germanique de dépasser le réel entraîne constamment Wagner; c'est ainsi que, dans l'instrumentation, il a tiré un grand parti de traits impraticables, ne pouvant s'exécuter que par à peu près. L'*Incantation du feu* de *la Walkyrie* est le triomphe de ce procédé. Le résultat est fort beau, mais n'est-il pas dangereux d'habituer les exécutants à ce genre de travail? L'à peu près devient facilement une habitude. Dans certains théâtres où on joue souvent le répertoire de Wagner, l'orchestre joue faux, les chanteurs chantent faux, et personne ne s'en aperçoit : exécutants et auditeurs ont l'oreille faussée.

D'après tout cela, on peut voir s'il est facile de se faire une opinion arrêtée sur des

œuvres si complexes, si inégales, embrassant, depuis *Rienzi* jusqu'à *Parsifal*, tant de styles différents. Les wagnériens ont pour cela un moyen bien simple : ils admirent tout. L'un vous dit sans rire que, lorsqu'on assiste à la représentation d'une œuvre du maître, il faut mettre de côté tout sens critique; l'autre que tel passage destiné à être chanté est beau, abstraction faite de l'effet vocal. Tandis que, sans connaître à fond les théories des autres musiciens, on les accuse à chaque instant de manquer de conviction, Wagner peut écrire les choses les plus disparates, sa conviction ne sera jamais mise en doute.

Il peut ressasser à satiété des formules comme dans *Tannhaüser* et *Lohengrin*, ou s'en affranchir comme dans les ouvrages suivants :

Qu'importe ! il l'a voulu ainsi.

Il peut rester soixante mesures d'un mouvement modéré sur le même accord, ou moduler à chaque note :

Qu'importe ! il l'a voulu ainsi.

Il peut se livrer à une polyphonie exagérée, ou écrire des duos et chœurs à l'unisson :

Qu'importe ! il l'a voulu ainsi.

Il peut essayer des effets de scènes réalistes, comme l'arrivée du cygne dans *Lohengrin*, le chœur des fileuses dans le *Vaisseau fantôme*, ou sortir de toute vraisemblance et faire rester ses personnages immobiles comme des figures de cire pendant des scènes, des actes entiers :

Qu'importe ! il l'a voulu ainsi.

Et je répéterai volontiers avec les wag-

nériens : « Qu'importe ! il l'a voulu ainsi! » étant avant tout pour la liberté de l'art et des génies.

Mais je demande, moi aussi, à conserver ma liberté, à admirer ce qui me plaît, à ne pas admirer le reste ; à trouver long ce qui est long, discordant ce qui est discordant, absurde ce qui est absurde. Voilà justement ce que les wagnériens ne veulent pas admettre. Ils vous prennent à la gorge ; il faut admirer toujours et quand même. Des gens incapables de jouer sur le piano les choses les plus faciles, et qui ne savent pas un mot d'allemand, passent des soirées entières à déchiffrer les partitions les plus difficiles qui soient au monde, à chanter cette musique dont chaque note n'a de sens que jointe au mot sur lequel elle est écrite, et se pâment d'admiration. Wagner a tout inventé ; il n'existait

pas de musique avant lui , il n'en saurait exister après. Ne leur parlez pas de l'insulte grossière faite par Wagner à la France vaincue ; ils entreraient en fureur — contre vous ! Notez qu'il ne s'agit pas d'une boutade, comme il en peut échapper dans l'improvisation d'une lettre ou d'un article de journal; c'est une œuvre voulue, réimprimée du vivant de l'auteur et faisant partie de l'édition définitive de ses œuvres complètes.

Dans ce mépris de toute convenance, dans ce besoin insatiable d'entendre toujours les mêmes choses, — notez bien ce point, — quelle qu'en soit l'exécution, dans ces réunions, ces sociétés wagnériennes qui se sont fondées peu à peu dans le monde entier, il y a autre chose que l'amour de l'art; il y a l'esprit de secte. Assurément

l'homme qui a su inspirer un tel fanatisme est un homme extraordinaire; mais je crains les sectaires, et me tiens prudemment en dehors d'eux.

« Vous reniez Wagner, me disent-ils, après l'avoir étudié et en avoir profité. » Non seulement je ne le renie pas, mais je me fais gloire de l'avoir étudié et d'en avoir profité, comme c'était mon droit et mon devoir. J'en ai fait autant avec Sébastien Bach, avec Haydn, Beethoven, Mozart et tous les maîtres de toutes les écoles. Je ne me crois pas obligé pour cela de dire de chacun d'eux que lui seul est dieu et que je suis son prophète.

Au fond, ce n'est ni Bach, ni Beethoven, ni Wagner que j'aime, c'est l'art. Je suis un éclectique. C'est peut-être un grand défaut, mais il m'est impossible de m'en corriger : on

ne peut refaire sa nature. De plus, j'aime passionnément la liberté, et ne puis souffrir qu'on m'impose des admirations. Les enthousiasmes de commande me glacent le sang dans les veines, et me rendent incapable de goûter les plus belles œuvres.

En fin de compte, si je me permets de critiquer les œuvres de Richard Wagner, c'est à un point de vue purement relatif. Pour les juger sainement, il faut les mettre dans leur milieu, les rapprocher des drames de Gœthe et de Schiller. C'est le théâtre allemand, lequel ne convient pas au tempérament français ; au point de vue allemand, il échappe à ma compétence. Je reste au point de vue français, ce qui ne veut pas dire au point de vue parisien et boulevardier. Pas d'équivoque, je vous prie.

A ce point de vue, le théâtre de Richard

Wagner apparaît plein de défauts, ou, si l'on veut, plein de qualités qui ne sauraient s'assimiler à la nature française. A force d'articles à haute pression, de conférences, d'auditions habilement présentées, à force de persévérance surtout, on arrivera pourtant à persuader à notre public qu'il comprend l'art allemand, comme on lui a persuadé qu'il comprenait l'art italien. On est bien arrivé à l'enthousiasmer pour la tragédie italienne! En réalité, on arrivera, on est déjà que trop arrivé à le rendre indifférent à l'art français, ce qui équivaut à tuer l'art français dans sa source même, car il n'y a pas d'art sans public. L'art est un langage : celui qui prêche dans le désert a bientôt cessé de parler.

Qu'y a-t-il donc dans cette propagande d'un art étranger, faite avec tant d'acharne-

ment par des gens aussi imprudents que bien intentionnés? Il y a une erreur profonde et une illusion.

L'erreur, c'est la croyance au progrès continu dans l'art.

Victor Hugo, dans son merveilleux livre *William Shakespeare* a traité cette question du progrès dans l'art d'une façon définitive, et je n'aurai pas l'outrecuidance de la traiter après lui. Je renvoie ceux qui tiennent à s'édifier sur ce sujet aux pages lumineuses du chapitre intitulé : « l'Art et la Science. »

Le grand poète y démontre d'une façon irréfutable comment le progrès continu qui est la loi de la science ne saurait être celle de l'art, et comment la perfection plus grande des moyens employés ne rend pas les œuvres plus belles. On ne saurait l'accuser d'avoir

plaidé *pro domo suâ*, lui qui a tant travaillé à perfectionner l'outillage littéraire !

Ailleurs, après avoir, dans une éblouissante galerie de portraits, peint à larges traits les grands génies dont s'honore l'humanité, le maître ajoute :

« Ces génies, on peut les égaler. Comment?

» *En étant autres.* »

Oui, en étant autres, et cette parole est la condamnation des théories wagnériennes. Les œuvres de Richard Wagner fussent-elles parfaites, il ne faudrait pas les imiter.

Wagner a lancé dans le monde une idée féconde, c'est que le drame lyrique était le drame de l'avenir et qu'il fallait, pour lui permettre de marcher résolument vers son but, le débarrasser des *impedimenta* de l'ancien opéra, des exigences des chanteurs et des niaiseries de la routine. Cette idée, il l'a

traduite à sa manière, et cette manière, excellente pour lui, est par cela même détestable pour les autres.

N'a-t-il pas lui-même changé de manière autant que d'ouvrage? Est-ce que le système du *Vaisseau fantôme* est celui de *Tristan?* Est-ce que le système de *Tristan* est celui de la *Tétralogie?* Est-ce que l'auteur n'a pas même oublié parfois tout système, écrivant dans *Lohengrin* un grand ensemble italien, dans *Parsifal* des chœurs à l'unisson qui vont tranquillement de la tonique à la dominante et sont accompagnés par des accords répétés en triolets, dans la manière de M. Gounod? N'a-t-il pas montré ainsi qu'avant tout, il se laissait aller, en grand artiste qu'il était, à suivre les indications de cet instinct que, faute de pouvoir l'expliquer, on désigne sous le nom d'inspiration?

Le génie ne montre pas la route, il se fraie une route où lui seul peut marcher. Vouloir le suivre, c'est se condamner à l'impuissance et au ridicule. Reprenez son idée, mais en la traduisant à votre façon.

Voilà pour l'erreur.

L'illusion est de croire que la critique peut diriger l'art. La critique analyse, la critique dissèque. Le passé, le présent lui appartiennent. L'avenir, jamais.

La critique est impuissante à créer des formes nouvelles; c'est affaire aux artistes, et pour cela ils n'ont besoin que de liberté. Les conseiller, les diriger, c'est le plus sûr moyen de les égarer ou de les rendre stériles.

Or la critique wagnérienne est singulièrement intolérante; elle ne permet pas ceci, elle interdit cela. Défense de déployer les

ressources de l'art du chant, de remplir l'oreille d'un ensemble de voix savamment combinées. Au système de la mélodie forcée a succédé celui de la déclamation forcée. Si vous ne vous y rangez pas, vous prostituez l'art, vous sacrifiez aux faux dieux, que sais-je ?

Je me demande en vérité où tend un pareil ascétisme.

On ne saurait trop travailler, c'est évident, à donner au public le goût des jouissances élevées et des plaisirs délicats. Mais lui offrir, comme on dit ingénieusement, des *beautés cruelles*, lui servir un régal de souffrances délicates et de déplaisirs élevés, n'est-ce pas excessif ? Cela tourne à la mortification. Or, quand on veut se mortifier, on ne va pas au théâtre ; on entre au couvent.

Il en est du moins ainsi « dans notre beau pays de France ». Jeunes musiciens, si vous

voulez être quelque chose, restez Français ! Soyez vous-mêmes, de votre temps et de votre pays. Ce qu'on vous montre comme l'avenir, c'est déjà le passé. L'avenir est avec vous. Malheureusement, comme je le disais tout à l'heure, il n'y a pas d'art sans public, et le public vous échappe. On lui a tant chanté, depuis un demi-siècle, les louanges de l'art italien et de l'art allemand qu'il ne croit pas à l'art français. Qu'on annonce l'apparition d'un opéra étranger, il y courra comme au feu, quitte à revenir l'oreille basse, comme après la première représentation de certain opéra italien ; mais, viennent des ouvrages comme *Faust*, comme *Carmen*, il attendra pour y courir que l'univers les ait acclamés. Paris, qui faisait autrefois les gloires, se contente maintenant de les consacrer. Il reçoit la lumière au lieu

de la donner; ce soleil se résigne au rôle modeste de lune.

Eh bien! ce n'est pas encore assez. Quand le monde entier nous proclame les maîtres du théâtre, on vient nous contester cette supériorité, on veut nous mettre à l'école du théâtre allemand. Qui? des Français.

Ces Français protestent volontiers à l'occasion de leur patriotisme, que personne ne songe à mettre en doute. Ils sont assurément d'excellents Français, comme étaient d'excellents Troyens les sujets du roi Priam, alors que, réunissant leurs efforts pour introduire dans Ilion le terrible cheval des Grecs, ils travaillaient gaiement à la ruine de la patrie.

Un dernier mot.

J'admire profondément les œuvres de Ri-

chard Wagner, en dépit de leur bizarrerie. Elles sont supérieures et puissantes, cela me suffit.

Mais je n'ai jamais été, je ne suis pas, je ne serai jamais de la religion wagnérienne.

Mars 1885.

HARMONIE ET MÉLODIE

I

Qu'est-ce que la musique?

La musique est une des branches de l'art universel, comme la littérature, la peinture, la sculpture, l'architecture.

La musique est le plus jeune des arts. Ce n'est pas ici le lieu de faire son histoire; bornons-nous à constater que, si les éléments de la musique sont aussi vieux que l'humanité, l'art de la musique proprement dit, l'art musical tel que nous le comprenons, date du XVIe siècle. Il n'est pas étonnant qu'il soit encore mal compris, mal

défini, mal enseigné même; car la vraie théorie de la musique est encore à faire; et cependant que de théories n'a-t-on pas imaginées, depuis les théories des théoriciens jusqu'aux théories des critiques?

Une des plus répandues est celle-ci : la musique se compose de deux éléments, la mélodie et l'harmonie: l'harmonie, élément secondaire, naît de la mélodie; la mélodie naît spontanément, c'est l'œuvre du génie; l'harmonie est le produit du calcul et de la science.

Cette théorie ne repose sur aucun fait, elle est même de tout point contraire aux faits; mais elle a eu la fortune d'être adoptée par beaucoup d'écrivains non musiciens, qu'elle séduisait par son apparente clarté, et, comme elle est déjà vieille, elle a acquis la force terrible d'un préjugé. C'est au nom de ce préjugé que l'on attaque les belles œuvres, que l'on persécute les grands musiciens. Les belles œuvres triomphent toujours avec l'aide du temps, mais les grands musiciens meurent quelquefois à la peine;

témoin Hector Berlioz; témoin Georges Bizet.

Nous ne rechercherons pas les origines de cette guerre, déjà si ardente au temps des *Gluckistes* et des *Piccinistes;* c'était alors une guerre d'écoles rivales, et, si la postérité a jugé sans appel en faveur des premiers, il faut convenir que les admirateurs de Piccini n'étaient pas sans excuse. La lutte a dégénéré depuis! Quoi qu'il en soit, le triomphe des gluckistes n'eut rien que de parfaitement logique, le génie de Gluck mis à part; il renouait les traditions de l'opéra français, mettant au premier plan l'action dramatique et la déclamation lyrique; mais l'école de la mélodie ne se tenait pas pour battue, elle préparait dans l'ombre la revanche que Rossini, aidé par la plus brillante phalange de chanteurs qui fut jamais, devait prendre avec tant d'éclat.

Cette revanche ne fut pas exempte de difficultés, en dépit de la puissance colossale de Rossini et du talent de ses interprètes; le bon sens national se révoltait contre le système des

« gargouillades » italiennes; des critiques influents se chargèrent de prouver que le bon sens avait tort, que la roulade était la véritable expression de la tragédie lyrique, et que la musique italienne était la seule musique du monde. Ils n'en seraient peut-être jamais venus à bout, s'ils n'avaient trouvé le chemin tout tracé par un écrivain d'une grande autorité, à qui l'on n'oserait jamais s'attaquer s'il n'était avéré qu'on peut être un grand écrivain et ne rien connaître à la musique.

Sous le titre insidieux : *Vies de Haydn, Mozart et Métastase*, Stendhal avait fait paraître, en 1814, une série de lettres, entièrement consacrées à la gloire de la musique italienne. Ce livre a servi de bréviaire à la plupart des critiques. L'étonnante frivolité du fond est masquée par une apparence d'érudition musicale qui devait en imposer aux ignorants.

Je demande la permission de m'arrêter un instant sur ce livre, dont l'influence désastreuse se fait encore sentir tous les jours, dans le

monde et dans la presse, bien que le livre lui-même soit oublié depuis longtemps.

La musique, d'après l'auteur, consiste uniquement dans le *chant;* le reste, c'est l'accompagnement, quelque chose de tout à fait inférieur : moins il a d'importance, mieux cela vaut. Haydn est appelé comme témoin ; on lui fait dire : « Ayez un beau chant, et votre composition, *quelle qu'elle soit*, sera belle, et plaira certainement. »

Il est vrai qu'un peu plus loin on lit tout le contraire : « Haydn avait un principe bien original... Tous les motifs lui étaient bons. *Tout l'art consiste*, disait-il, *dans la manière de traiter un thème et de le conduire.* »

Le peu de hauteur du point de vue est frappant ; qu'on en juge :

« La science des sons est si vague, qu'on n'est sûr de rien avec eux, sinon du plaisir qu'ils donnent actuellement.

» Il ne faut que de l'étude et de la patience pour produire des accords agréables ; mais

trouver un beau chant est l'œuvre du génie.

» Voulez-vous savoir si un chant est beau? dépouillez-le de ses accompagnements.

» Si en musique on sacrifie à quelque autre vue le plaisir physique qu'elle doit nous donner avant tout, ce qu'on entend n'est plus de la musique.

» La mélodie est le moyen principal de produire ce plaisir physique; l'harmonie vient ensuite. »

Est-il besoin de faire ressortir tout ce que cette idée de *plaisir physique*, revenant sans cesse, a de dégradant pour l'art?

Quant à la façon d'envisager la musique en général, c'est l'auteur lui-même qui s'est chargé de réfuter ses théories, en passant imprudemment à la pratique et en portant des jugements que le temps n'a pas ratifiés.

C'est ainsi qu'il compare Pergolèse et Cimarosa à Raphaël, Piccini au Titien, Sacchini au Corrège; tandis que Mozart est comparé au Dominiquin et Gluck au Carravage. Beethoven

est jugé dans cette phrase : « Quand Beethoven et Mozart lui-même ont accumulé les notes et les idées ; quand ils ont cherché la quantité et la bizarrerie des modulations, leurs symphonies savantes et pleines de recherche n'ont produit aucun effet ; tandis que, lorsqu'ils ont suivi les traces de Haydn, ils ont touché tous les cœurs. »

Quand cette phrase fut écrite, Beethoven avait quarante-quatre ans ; il avait déjà produit la *Symphonie pastorale*, la *Symphonie* en *la*, celle en *ut mineur*, qui ont changé la face du monde musical. L'auteur, du reste, se débarrasse avec la plus grande facilité de tout ce qui gène ses théories. Par exemple, il ne parle de Sébastien Bach que d'une façon incidente, pour nous dire qu'il avait appris l'art de la modulation... *à Rome!* C'est à peu près comme si l'on disait que Raphaël avait appris le dessin à Berlin. Après tout, c'est peut-être d'un autre Bach qu'il veut parler, le substituant ainsi à l'artiste prodigieux dont l'éclat aurait singulièrement fait pâlir les étoiles de douzième gran-

deur qu'il ne se lasse pas d'admirer, Galuppi, Benda, Guglielmi, Traetta et tant d'autres, dont la lumière n'est pas parvenue jusqu'à nous.

Ailleurs, il fait de Palestrina le créateur de la mélodie moderne : assertion complètement fausse, qu'on répète encore aujourd'hui.

Il traite avec le dernier mépris l'immortel Rameau, le plus grand génie musical que la France ait produit; il déclare, du reste, que les Français n'ont jamais eu de musique et n'en auront jamais : calomnie qui a fait son chemin. Il gémit à chaque instant sur la décadence de l'art : Cimarosa, Haydn et Mozart sont morts, rien ne les remplacera!

« Je suis peut-être injuste, dit-il vers la fin, envers MM. Mayer, Paër, Farinelli, Mosca, Rossini, qui sont estimés en Italie. »

Ainsi, avoir méconnu Beethoven, n'avoir pas deviné Rossini, voilà où le système de *la mélodie pour la mélodie* a conduit un esprit d'une incontestable supériorité. Au fond, il a pris pour l'amour de la musique la sensation agréable,

irrésistible pour tout le monde, que produit une belle voix sur l'oreille la moins cultivée. Les chœurs même le touchent peu; une voix seule, que l'on puisse déguster à son aise comme un sorbet, voilà le vrai plaisir :

« Que doit faire la voix?... être belle et se montrer. Voilà tout. Pour cela, il faut des accompagnements peu forts, des *pizzicato* sur le violon, et, en général, que la voix exécute des mouvements lents. »

Cette idolâtrie de la voix aboutit, en dernière analyse, à l'anéantissement de la musique.

N'est-il pas piquant de voir Rossini dédaigné par celui-là même dont les idées devaient le défendre plus tard?

Hâtons-nous de le dire, nous ne faisons ici le procès d'aucun compositeur et d'aucune école. Nous ne faisons que le procès d'une certaine critique. Rossini est entré dans l'immortalité, et d'ailleurs la guerre entre les écoles française, italienne et allemande est finie, comme la guerre entre les classiques et les romantiques.

II

Non, la musique n'est pas un instrument de *plaisir physique*. La musique est un des produits les plus délicats de l'esprit humain. Dans les profondeurs de son intelligence, l'homme possède un sens intime spécial, le *sens esthétique*, par lequel il perçoit l'art : la musique est un des moyens de mettre ce sens en vibration. Derrière le sens de l'ouïe, d'une délicatesse merveilleuse, qui analyse les sons, qui perçoit leur différence d'intensité, de timbre et de nature, il y a, dans les circonvolutions du cerveau,

un sens mystérieux qui découvre tout autre chose.

Vous connaissez la *Symphonie pastorale;* vous avez entendu cette ronde de paysans, qui s'anime graduellement jusqu'au vertige, jusqu'à la folie. Au plus fort de la danse, tout cesse brusquement, et, sans transition d'aucune sorte, les basses font entendre *pianissimo* une note étrangère à la tonalité. Cette note qu'on entend à peine, c'est un voile noir qui s'étend tout à coup, c'est l'ombre de l'implacable fatalité apparaissant au milieu d'une fête, c'est une angoisse indicible à laquelle personne n'échappe. Au point de vue de l'oreille et de sa « jouissance physique », au point de vue même de la froide raison, cette note est absurde, car elle détruit la tonalité et le développement logique du morceau.

Et pourtant cette note est sublime.

Elle ne s'adresse donc ni à l'oreille qui veut être caressée, ni à cette raison myope qui se repaît de phrases carrées comme une figure de

géométrie. Il y a donc, dans l'art des sons, quelque chose qui traverse l'oreille comme un portique, la raison comme un vestibule, et qui va plus loin.

Toute musique dépourvue de ce *quelque chose* est méprisable.

En modifiant un des aphorismes de Stendhal, il faut dire : « Si, en musique, on sacrifie au plaisir physique l'idéal qu'elle doit nous donner avant tout, ce qu'on entend n'est plus de l'art. »

Vue sous cet angle, la musique change d'aspect : la perspective est tout autre et les questions sont déplacées. Il ne s'agit plus de rechercher ce qui donne plus ou moins de plaisir à l'oreille, mais ce qui dilate le cœur, ce qui élève l'âme, ce qui éveille l'imagination en lui découvrant les horizons d'un monde inconnu et supérieur. Il se trouve alors que la préséance d'une partie de l'art sur l'autre devient complètement indifférente. Telle mélodie parfaitement claire se trouve sans valeur, telle suite d'accords dépour-

vue de mélodie est d'une beauté profonde; par contre, il se trouve qu'une mélodie d'une simplicité extrême s'élève d'un coup d'aile aux plus grandes hauteurs, tandis que des œuvres prétentieusement travaillées rampent péniblement sur la terre. Il n'y a pas de recette pour faire les chefs-d'œuvre, et ceux qui préconisent tel ou tel système sont des marchands d'orviétan.

Revenons au plaisir physique.

Ce plaisir est réel; il ne saurait être le but de la musique, mais il est l'attrait par lequel elle séduit les auditeurs. La mélodie seule, aidée simplement du rythme, est capable de charmer un certain public? De quoi se compose ce public? Il se compose d'abord de tous les peuples qui, par leur organisation inférieure, ne peuvent s'élever jusqu'à la conception de l'harmonie; cela est d'une évidence incontestable. Tels étaient les peuples antiques, tels sont les Orientaux et les nègres de l'Afrique. Ces derniers ont une musique enfantine et sans intérêt. Les Orientaux ont poussé très loin la

recherche de la mélodie et du rythme, mais l'harmonie leur est inconnue; quant aux Grecs et aux Romains, tous les efforts que l'on a faits pour établir qu'ils connaissaient l'harmonie n'ont réussi qu'à démontrer le contraire.

Lorsque Stendhal dit : « La mélodie est le principal moyen de produire le plaisir physique, l'harmonie vient ensuite, » il ne fait pas de l'esthétique, mais de l'histoire; l'harmonie *est venue* avec le développement de la civilisation occidentale, avec le développement de l'esprit humain.

Les personnes qui nient le progrès, qui croient à la supériorité du monde antique sur le monde moderne, peuvent nier l'importance de l'harmonie dans la musique et s'attacher exclusivement à la mélodie. Les autres, si elles veulent être logiques, reconnaîtront qu'avant la naissance de l'harmonie, la musique était en quelque sorte rudimentaire et que ses principaux organes lui faisaient défaut. Le développement de l'harmonie marque une nouvelle étape dans la

marche de l'humanité. On a beaucoup disserté pour savoir si l'harmonie naissait de la mélodie, ou la mélodie de l'harmonie; dissertations vaines : l'une et l'autre existent dans la nature. Seulement, tandis que les peuplades les plus sauvages ont pu s'emparer de la mélodie et la développer plus ou moins, l'harmonie n'a pu croître qu'au sein des raffinements de la civilisation moderne, au milieu du mouvement prodigieux de la renaissance italienne.

Il est parfaitement juste de dire : « Il ne faut que de l'étude et de la patience pour produire des accords agréables; mais trouver un beau chant est l'œuvre du génie. » On peut dire avec une égale justesse : « Il ne faut que de la facilité pour produire une mélodie agréable; mais trouver de beaux accords est l'œuvre du génie. »

Les belles mélodies et les belles harmonies sont également le produit de l'inspiration; mais qui ne voit qu'il faut un cerveau bien plus puissamment organisé pour imaginer les belles harmonies?

On a cherché à répandre cette idée, que l'harmonie était le produit de la réflexion de la *science*, et que l'inspiration n'y était pour rien. Comment se fait-il donc que les hommes de génie qui trouvent les belles mélodies soient aussi les seuls qui trouvent les belles harmonies, et que nul professeur médiocre et savant n'ait eu l'idée, par exemple, d'écrire l'*oro supplex et acclinis* du *Requiem* de Mozart, qui n'est autre chose qu'une suite d'accords? La vérité, c'est que les vrais musiciens trouvent les belles harmonies comme les belles mélodies, spontanément, sans que la « science » ait rien à y voir. Or, on aura beau dire, créer de toutes pièces une œuvre complexe sera toujours le fait d'une organisation supérieure. C'est aussi la marque d'un public arrivé à un haut point de culture que l'amour des belles harmonies.

Les gens qui ne goûtent que les mélodies avouent sans le savoir qu'ils ne veulent pas prendre la peine de discerner et de coordonner les différentes parties d'un tout afin d'en saisir

l'ensemble; quant à supposer qu'ils ne le pourraient pas, s'ils le voulaient, et les accuser par cela même d'être en retard sur les progrès de la civilisation, c'est une audace dont nous ne prendrons pas la responsabilité. Quoi qu'il en soit, ces gens-là forment avec les Orientaux et les sauvages le public dont la force d'inertie s'oppose à la marche de l'art à travers le monde; ils ne se doutent pas que les jouissances les plus profondes et les plus exquises de la musique leur sont inconnues; ils sont comme les enfants qui croient connaître le bonheur quand ils mangent des confitures[1].

1. Depuis que j'ai écrit ces lignes, mes idées sur la musique orientale se sont légèrement modifiées. Voir à la fin du volume.

II

Il y a la mélodie des théoriciens, la mélodie des musiciens et la mélodie des mélodistes.

Pour le théoricien, toute succession de notes est une mélodie. C'est à ce point de vue étroit qu'il faut se placer, si l'on veut trouver de la mélodie dans les œuvres des auteurs du XVI[e] siècle, dont Palestrina est le chef. Les critiques mélodimanes, qui prétendent trouver la mélodie proprement dite dans Palestrina, prouvent simplement qu'ils ne connaissent pas les œuvres de ce maître.

Non seulement la musique de cette école est dépourvue de mélodie, mais le rythme en est flottant, bien que compliqué et très étudié, et la tonalité souvent indécise. Cette musique est donc conçue dans un système diamétralement opposé à celui que les critiques dont je parle prêchent continuellement. Il est fort difficile à notre époque de bien exécuter de telles œuvres, ne contenant aucune indication de mouvement et de nuances, et dont les traditions sont perdues; et cependant, lorsque à force de soins et d'intelligence on parvient à les exécuter passablement, elles produisent un grand effet; ce qui semble prouver qu'une mélodie saillante et prédominante, des rythmes bien accusés et une tonalité bien déterminée ne sont pas choses si indispensables qu'on voudrait le faire croire, et que la musique n'est pas le plus périssable de tous les arts, comme on ne cesse de le répéter.

Quoi qu'il en soit, il est évident que la mélodie, éclipsée au XVIe siècle par le développement nouveau et magnifique de l'harmonie, est rentrée

en possession de ses droits, et que la musique, à notre époque, ne peut guère s'en passer. Ici nous entrons dans le vif de la question : il y a mélodie et mélodie, comme il y a fagots et fagots.

Prenons une belle phrase dans l'œuvre de Beethoven : le thème de l'*andante* de la symphonie en *ut mineur*, par exemple. Pour un musicien, c'est une noble, belle et touchante mélodie : pour un mélodiste, ce n'est pas de la *mélodie*.

Elle n'est pas *carrée*, cette phrase; elle ne conclut pas, elle reste sur une sorte de point d'interrogation, et c'est une autre phrase qui semble descendre du ciel pour lui répondre, qui clôt la période. Cela est d'une suprême beauté, mais ne saurait plaire à un vrai mélodiste.

Les mélodistes reconnaissent la mélodie au caractère vocal de la phrase.

La phrase de Beethoven a le caractère instrumental.

Si les instruments ne peuvent prétendre au charme des voix, ils ont en revanche des ressources toutes spéciales, et leur perfectionnement a donné une impulsion extraordinaire à la musique instrumentale qui s'est élevée à des hauteurs que la musique vocale n'avait pas soupçonnées. Certes, il est permis d'employer les instruments comme des voix; mais, en thèse générale, le style des voix et des instruments ne saurait être le même, et ce serait à tort que l'on exigerait de la musique instrumentale l'emploi exclusif de phrases d'un caractère vocal : si elle les emploie souvent, c'est qu'il est bien plus facile de s'en servir que de s'en passer.

Mozart, que personne n'accusera d'indigence mélodique, a poursuivi longtemps la chimère de la musique instrumentale sans mélodie. L'ouverture de *Cosi fan tutte* est une tentative malheureuse dans ce sens; l'absence de mélodie s'y fait cruellement sentir. L'ouverture de *Don Juan* est une sorte de compromis. Dans

l'ouverture de la *Flûte enchantée*, le problème est complètement résolu ; pas un bout de phrase chantante, une complication prodigieuse, et, comme résultat, une clarté, un charme, un effet irrésistible. C'est un tour de force que Mozart seul pouvait accomplir.

On rencontre souvent, dans les œuvres instrumentales des grands maîtres, des idées que l'on pourrait appeler *collectives*, composées de plusieurs dessins mélodiques entendus simultanément. Tel est le thème de l'*allegro* de l'ouverture d'*Egmont*. De telles idées sont le produit d'un art supérieur, mais ne sauraient plaire aux amateurs exclusifs de la mélodie proprement dite, parce qu'il est impossible à une voix de les chanter et à certains auditeurs de les retenir dans leur mémoire peu exercée. C'est pour cela qu'on prêche partout et toujours la simplicité et la clarté en musique avec une affectation qui fait penser à la célèbre *sainte Mousseline*, de M. Sardou.

La musique peut éviter d'être compliquée :

elle ne peut être que relativement simple, étant, de sa nature, un art complexe. Une mélodie n'est pas plus une œuvre qu'un vers n'est un poème. La musique ne peut être vraiment simple et claire pour tout le monde qu'à la condition de renoncer à la plupart de ses ressources ; en pareil cas, elle ôte tout intérêt à l'harmonie, au rythme et à l'instrumentation, de façon à ne pas distraire du dessin mélodique l'attention fragile de l'auditeur ; elle a même grand soin de ne pas donner à ce dessin des formes trop peu usitées. A ce prix, elle descend à la portée du vulgaire ; elle est déclarée mélodique, scénique, facile à comprendre et fille de l'inspiration. Hésite-t-elle à couper ses ailes ? C'est de la musique savante ; l'auteur est un pédant qui ne sait pas *cacher sa science*, un prétentieux sans idées, un algébriste, un chimiste, tout ce qu'on voudra.

C'est ainsi qu'on instruit le public et qu'on disserte de l'art de Beethoven. On en parlait ainsi du temps de Rameau, et c'est toujours la même chose.

Voici quelques fragments d'un curieux morceau de critique, âgé de quelque cinquante ans, qui montre d'une façon assez amusante jusqu'où l'on peut aller dans de pareilles idées :

« La musique est dans les arts ce que l'amour est dans la vie. — (Joli début, mais attendez la fin.) — La musique a un défaut désolant pour ceux qui la cultivent et réfléchissent, mais heureusement que les musiciens réfléchissent peu. — (On n'est pas plus aimable.) — Leurs plus brillantes productions se flétrissent plus ou moins vite, et elles sont décidément privées de cette immortalité, privilège des autres arts... Chose singulière ! ce n'est que la musique simple qui dure (nous y voilà). C'est ce que les habiles appellent vulgairement de la petite musique et traitent souvent avec mépris; les romances, par exemple; mais, tandis que les meilleures et les plus heureuses de ces romances vivent dans la mémoire des hommes et traversent les siècles (heureuses romances !) il arrive que, malgré quelque admirateur *caduc et désolé*,

les plus grands morceaux qui ont enchanté un public et été proclamés les chefs-d'œuvre du siècle, *comme finales, symphonies, messes,* ne vivent pas vingt-cinq ans, et, après cette courte immortalité, sont oubliés, dédaignés même, pour d'autres admirations qu'on méprisera à son tour. La mode, qui influe bien peu sur les autres arts, mais qui se brise contre leurs belles productions, est presque toute-puissante sur la musique.

» Plusieurs causes peuvent expliquer cela. Au fond, la musique, c'est la mélodie; et le chant, ce sont les idées. L'harmonie, sans doute, y ajoute les effets les plus heureux, c'est elle qui soutient et seconde la mélodie. Mais beaucoup de musiciens, ivres de l'harmonie qui s'apprend, en viennent à dédaigner la mélodie qui ne se donne pas. Ces renards qui n'ont pas de queue... »

Ce sont là des raisons.

Si les musiciens, ces renards, avaient une queue, la musique ne passerait pas si vite de

mode. La critique réactionnaire a toujours eu de ces façons gracieuses, et l'injure y a de tout temps volontiers tenu la place du raisonnement. On a écrit sur Berlioz cette phrase : « Membre de l'Institut, je le veux bien, mais quel membre ? » De nos jours, l'injure s'adjoint la calomnie.

Du moment qu'on est soupçonné d'appartenir à une certaine école, on est accusé de professer les opinions les plus étranges, de tenir les propos les plus saugrenus. L'auteur de ces lignes, qui a le culte des maîtres, a été donné comme traînant dans la boue tout ce qui est respectable, et s'est vu condamné, comme pénitence, à écouter une symphonie de Beethoven, cette audition devant être pour lui le plus atroce des supplices !

Reprenons notre lecture.

« Ces renards, qui n'ont pas de queue, affectent trop souvent un profond mépris pour tout ce qui n'est que mélodieux, élégant, chantant enfin. Tout cela n'est rien, si une foule de voix

ou d'instruments ne se mêlent, ne se croisent, et si l'on ne se perd dans un labyrinthe pour avoir le génie d'en sortir. (Il vaudrait mieux, ce me semble, avoir l'esprit de n'y pas entrer.) Ce sont ces efforts prodigieux, c'est cette musique sublime par excellence qui ne durent pas trente ans (tout à l'heure elle n'en durait pas vingt-cinq ; il y a progrès), et quand elle n'est plus à la mode, on ne conçoit pas qu'elle y ait été; tandis que les romances vraiment jolies, les airs de chasse, les chansons, les airs primitifs enfin, sont toujours entendus avec plaisir. »

Voilà qui est franc, et l'auteur de cet article peut à bon droit passer pour un enfant terrible. Le fond de cette grande école de la simplicité, c'est de préférer à *Guillaume Tell*, aux *Huguenots*, à *la Juive*, à *Don Giovanni*, aux neuf symphonies, à la *Messe du pape Marcel*, à la *Passion selon saint Mathieu*, à *Israël en Égypte*, « Au clair de la lune » et « J'ai du bon tabac dans ma tabatière ».

IV

La musique est si jeune encore qu'elle ne connaît pas sa force, qu'elle ne soupçonne pas sa puissance.

Qu'est-ce donc que la musique ? qui se chargera de la définir? C'est une architecture de sons; c'est un art plastique qui modèle, en guise d'argile, les vibrations de l'air; elle possède la couleur à sa manière, comme la peinture; mais elle passe comme le vent, une seconde l'emporte, elle n'est plus. Erreur! gravée sur l'airain, la voilà fixée : l'imprimerie

s'en empare et la répand sur le monde. La voici littérature, la voici *livre*, universelle et indestructible. Les peuples de tous pays la lisent et la comprennent, quelles que soient leur langue et leur race, et les générations futures la recevront intacte.

L'œuvre littéraire a joui pendant longtemps sans partage du privilège de l'immortalité, et Horace avait raison de dire qu'il avait bâti un monument plus durable que l'airain. L'airain se brise, la peinture s'efface : le livre reste. Voici qu'un nouvel art surgit, plus durable aussi que le marbre et l'airain. La littérature flaire une rivale ; aussi comme elle l'accueille, comme elle la traite, cette nouvelle venue ! D'instinct, les écrivains haïssent la musique ; ceux-là même qui passent pour l'aimer lui inventent quelque gros défaut, comme d'être un art frivole, de passer de mode en quelques années ; ou bien ils n'admettent que la musique dont les auteurs sont morts ou étrangers ; ils s'efforcent, du moins, d'arrêter le développement du nouvel art

autour d'eux, dans leur pays. « Il ne faut pas débuter dans un opéra nouveau, » écrit Alfred de Musset, « parce que c'est dans les maîtres qu'est la vraie musique. » Ce qui ne l'empêche pas de l'appeler ailleurs « le plus périssable de tous les arts ». Voyez comme Diderot parle de Rameau, « qui a écrit tant de visions inintelligibles et de vérités apocalyptiques sur la théorie de la musique, où lui ni personne n'entendit jamais rien; et de qui nous avons un certain nombre d'opéras où il y a de l'harmonie, des bouts de chant, des idées décousues... et qui, après avoir enterré le *Florentin*, sera enterré par les virtuoses italiens ». Diderot et Musset sont pour les Italiens; d'autres, plus francs, sont contre tout ce qui est nouveau. Le *Barbier de Séville* paraît : « Vague confusion, ébauches informes, mélange bizarre, fracas allemand, phrases mal développées, modulations bizarres, singularité. » (*Signé :* Augustin Thierry.)

La musique passe de mode, comme tout au monde, ni plus ni moins. La tragédie a passé

de mode, le drame romantique a passé de mode et n'en sont pas morts. Le public ne comprend rien aux tableaux du XVe siècle, aux arts du moyen âge; on a vu des gens démolir des merveilles d'architecture gothique pour en faire des ruines, le gothique n'étant beau qu'en ruines, au clair de la lune. Il est douteux que les gens du monde regardent avec plaisir les gravures d'Albert Durer. Combien lisent en entier la *Divine Comédie*, *Orlando furioso*, voire même l'*Iliade* et l'*Odyssée?* Qu'y a-t-il de plus passé de mode que les langues mortes ?

Être passé de mode, pour l'art, c'est le commencement. Où la mode finit, la postérité commence. La musique peut être, si elle le veut, un art de sensation; elle soulève les masses, elle fait délirer les foules. Ce bruit passé, elle se fait statue : immobile et silencieuse, elle reste elle-même.

C'est une erreur de croire qu'elle traîne forcément à sa suite une armée de chanteurs et d'instrumentistes. On lit une symphonie de

Beethoven au coin de son feu, comme on lit une tragédie de Racine; l'une et l'autre n'ont pas besoin, pour exister, qu'on les joue.

Ceux-là mêmes qui nient la durée des œuvres musicales ne croient pas à ce qu'ils disent, puisqu'ils exaltent les anciens maîtres aux dépens des nouveaux. La vérité, c'est qu'ils combattent l'envahissement de la musique par tous les moyens, avec toutes les armes qui leur tombent sous la main. Ne pouvant la faire taire, on veut la réduire, en faire un art de bas étage, quelque chose de méprisable et de charmant, comme disait Roqueplan : un art de joie. De là cette guerre acharnée contre toute musique sérieuse, cet enthousiasme hypocrite pour le chant et la mélodie, étiquette trompeuse dont nous avons cherché à montrer le néant.

Il y a des gens qui croient aimer les fleurs parce qu'ils les coupent pour en faire des bouquets : pour eux, la plante, avec sa merveilleuse ordonnance de racines, de tiges et de feuilles, n'existe pas; sa seule raison d'être est la fleur,

et une plante qui ne fleurit pas n'a pas d'intérêt. Il y en a d'autres qui étudient la plante dans son ensemble, qui suivent son développement, admirent ses formes savamment équilibrées, ses lignes élégantes, délicates ou puissantes et pour qui la fleur n'a de prix qu'épanouie sur sa tige, dans la plénitude de sa vie. Dira-t-on que ceux-ci haïssent les fleurs ? Pourquoi dire alors que les musiciens haïssent la mélodie, quand ils ne lui sacrifient pas tout le reste ? Personne ne hait la mélodie; ce qui est haïssable, ce sont les niaiseries et les vulgarités que l'on veut faire passer sous l'étendard de la mélodie.

On demande au musicien de cacher sa science. Or, ce qu'on entend par science en pareil cas, c'est tout simplement le talent, et, quand on en a, c'est pour s'en servir et, non pour le mettre dans sa poche ; s'il est de bon goût de n'en point faire parade, il serait trop bête d'agir en tout comme si l'on n'en avait pas, pour le bon plaisir de ceux qui en manquent.

La critique musicale étant faite, non par des

musiciens, mais par des littérateurs, la musique est livrée à ses pires ennemis, et tous les conseils qu'on lui donne la conduiraient à sa perte, si elle les suivaient. On ne dit pas aux musiciens : soyez grands, soyez forts, soyez sublimes ! mais soyez faciles à comprendre, mettez-vous à la portée du vulgaire. En ce moment même, on donne ce conseil aux compositeurs qui songent à écrire de nouveaux ouvrages pour l'Opéra : « Pour être compositeur dramatique, il n'est nul besoin de se montrer algébriste ou chimiste. Que, *avant tout*, leurs œuvres soient scéniques et mélodiques, *le reste leur sera pardonné, s'il est besoin.* »

C'est une véritable excitation à la débauche musicale.

Un des caractères les plus singuliers de cette guerre, menée depuis si longtemps par la littérature contre la musique, c'est son extrême âpreté. Il est impossible d'écrire des œuvres musicales sérieuses sans s'exposer à être traîné dans la boue, traité comme le dernier des misé-

rables. *On n'a pas le droit*, paraît-il, d'écrire d'une certaine manière. Il n'est pas rare de voir des écrivains professant les opinions les plus libérales devenir les plus autoritaires des hommes quand ils déblatèrent sur la musique; et, après avoir demandé la liberté de réunion, la liberté d'association, la liberté de la presse, la liberté de l'imprimerie, ils demandent l'esclavage du plus libre de tous les arts.

La musique se moque de ces fureurs; elle se moque des calomnies qu'on répand sur son compte. Peu lui importe qu'on l'accuse d'être éphémère. Elle vit, elle vivra, elle vaincra.

Elle vaincra, parce qu'elle est l'art des peuples avancés, l'expression d'une civilisation dont le développement acquiert une intensité suprême, inconnue des autres âges et des autres peuples.

Les écrivains qui se mettent en travers du mouvement musical, quelquefois par conviction, parfois pour telle ou telle raison sans importance, se placent innocemment sous la roue du char qui emporte l'humanité vers l'avenir. Le

char, en les écrasant, peut se ralentir ; s'arrêter, jamais !

On ne peut que plaindre ces malheureux qu'une fatalité bizarre entraîne à sacrifier leur force et leur talent dans une œuvre impossible, sans utilité comme sans gloire, dont personne au monde ne leur saura gré. Ne sachant de quoi ils parlent, ils répètent, de génération en génération, les mêmes banalités, avec un courage digne d'un meilleur sort. Il y a de quoi confondre, de voir des gens d'esprit s'atteler à une si ingrate besogne ; ils s'en lasseront certainement un jour ou l'autre. Déjà plus d'un a passé à l'ennemi : ils finiront par y passer tous. Ce jour-là, la bataille sera gagnée. On ne dira plus : *les Beaux-Arts et la Musique* ; on dira : *la Musique et les Beaux-Arts*. Si la Musique a une place à part, ce sera la place d'honneur.

Juillet 1879.

L'ANNEAU DU NIEBELUNG

ET LES

REPRÉSENTATIONS DE BAYREUTH

(AOUT 1876)

Ce n'est pas sans une certaine appréhension que j'entreprends de parler de Richard Wagner et de ses œuvres.

Voilà bien des années que la presse s'entretient de l'auteur de *Tannhaüser*. Me suis-je trompé ? il m'a semblé que, toutes les fois qu'on écrivait sur cette matière, les plumes éprouvaient des soubresauts étranges, donnaient à droite, à gauche, d'une façon inquiétante et peu naturelle.

Échapperai-je à cette contagion singulière? Conserverai-je dans cette circonstance délicate l'intégrité de mes facultés mentales? A tout prendre, je ne risque guère de déraisonner plus que beaucoup d'autres, et j'ai sur quelques-uns l'avantage de n'appartenir à aucune coterie.

Avant tout, sachons nous garder de cette pétition de principe, qui confond une question de nationalité avec une question d'art. Richard Wagner déteste la France, mais qu'importe cela au mérite de ses œuvres? Les écrivains qui le couvrent sans relâche, depuis une quinzaine d'années, des injures les plus grossières, le trouvent ingrat; ils ont peut-être raison, car rien n'a plus travaillé à sa renommée que ces attaques incessantes. Quoi qu'il en soit, sa haine pour la France est devenue comique, depuis le jour où il a laissé tomber de sa plume l'étonnante chose intitulée : *Une Capitulation*, dégoûtante parodie que nul théâtre allemand n'a voulu représenter, et qui ne pourra

jamais nuire qu'à son auteur. L'insulte au vaincu dans la bouche du vainqueur est odieuse, mais elle cesse de l'être, quand l'insulteur ramasse dans le ruisseau la lyre de l'*Unitéide*. Fâcheux symptôme, d'ailleurs, que cette ressemblance d'un jour avec Gagne l'archipoète et l'archiprophète.

Mais ce n'est pas pour cela qu'on a sifflé *Tannhaüser;* ce n'est pas pour cela que la *Biographie universelle des musiciens*, de Fétis, traite *Lohengrin* d'œuvre monstrueuse; ce n'est pas pour cela qu'un médecin allemand a fait un livre pour démontrer que Wagner est fou depuis longtemps.

Laissons donc de côté l'auteur d'*Une Capitulation*, pour ne nous occuper que de l'*Anneau du Niebelung*, dont le poème était terminé complètement et publié dès l'année 1863 et n'a, par conséquent, rien à démêler avec les difficultés qui ont surgi entre la France et l'Allemagne.

La célèbre Tétralogie pouvant être considérée

comme l'expression la plus complète du système de l'auteur, son exécution est la meilleure occasion d'étudier ce système et d'en donner une idée.

***

Avant d'entrer en matière, quelques détails sur les wagnériens et les antiwagnériens en manière d'avant-propos ne seront peut-être pas déplacés.

J'ai longuement étudié les œuvres de Richard Wagner. J'ai fait de cette étude mes plus chères délices, et les représentations de ses œuvres auxquelles j'ai assisté m'ont laissé une impression profonde, que toutes les théories du monde ne me feront jamais ni oublier ni renier. A cause de cela, on m'a accusé de wagnérisme, et je me suis cru moi-même wagnérien pendant un certain temps.

Quelle était mon erreur et que j'étais loin de compte !

J'ai connu des wagnériens, et j'ai compris

que je n'étais pas des leurs, que je n'en serais jamais.

Pour le wagnérien, la musique n'existait pas avant les ouvrages de Wagner, ou plutôt elle n'existait qu'à l'état d'embryon. Wagner l'a élevée à la hauteur d'un art. Sébastien Bach, Beethoven et quelquefois Weber ont annoncé la venue du Messie : comme précurseurs, ils ont leur prix. Quant aux autres, ils ne comptent plus. Ni Hændel, ni Haydn, ni Mozart, ni Mendelssohn n'ont écrit une note supportable; l'école française, l'école italienne n'ont jamais existé. A l'audition de toute musique autre que celle de Wagner, la figure du wagnérien exprime un dédain profond; mais n'importe quelle production du maître, fût-ce le ballet de *Rienzi*, la plonge dans un état d'exaltation difficile à décrire.

J'ai assisté, un jour, à une scène vraiment curieuse entre le maître et une dame charmante, écrivain d'un très grand talent et wagnérienne au premier chef. La dame suppliait le maître de

lui faire entendre sur le piano un accord inouï, inénarrable, qu'elle avait découvert dans la partition de *Siegfried.*

— O maître, maître, cet accord !

— Mais, ma chère enfant, répondait le maître en souriant avec bonté, c'est tout simplement l'accord de *mi mineur*, vous pouvez le faire aussi bien que moi.

— O maître, maître, je vous en supplie, CET ACCORD ! ! !

Et le maître, de guerre lasse, allait au piano et y frappait l'accord *mi sol si*, et la dame tombait à la renverse sur un divan en poussant un grand cri. C'était plus qu'elle n'en pouvait supporter !

En revanche, j'ai vu un musicien, homme de talent et d'expérience, devenir rouge, puis bleu, puis violet, à partir de la troisième mesure de la *Marche des dieux*, de l'*Or du Rhin*, qui est entièrement écrite en accords parfaits majeurs, et d'un mouvement grave. A la sixième mesure, il écumait et les yeux lui sortaient de la tête :

il me fut impossible d'achever la phrase qu'il m'avait demandé lui-même de lui jouer.

Que dire de ces gens qui se sentent gravement atteints dans leur patriotisme, à l'idée que Wagner fait exécuter en ce moment sa Tétralogie dans une petite ville de Bavière ? En vérité, le patriotisme a bon dos, et il serait peut-être préférable de ne pas mettre à toute sauce un des plus beaux sentiments de l'âme humaine, de le garder précieusement comme une arme de choix, et de ne s'en munir qu'en certaines occasions. Chacun, du reste, est son propre juge en cette matière.

D'autres, qui sont aussi très bons Français et qui l'ont prouvé à l'occasion, s'immoleraient avec joie sur l'autel de leur idole, s'il lui venait la fantaisie de demander des sacrifices humains.

J'ai le regret de ne pouvoir partager aucun de ces sentiments, et je me borne à les respecter. A tout prendre, je préfère hautement ceux qui s'inclinent devant une évidente supériorité et ne marchandent pas leur admiration, dussent-ils admirer de confiance, à ceux qui dénigrent de

parti pris et font parade de ne rien comprendre à des œuvres que beaucoup d'autres comprennent et qu'ils comprendraient fort bien eux-mêmes, s'ils voulaient s'en donner la peine.

***

« Un des théoriciens les plus distingués du siècle passé, Bérardi, définit d'une manière très spirituelle le style de théâtre : « Ce style consiste » seulement, dit-il, en ce qu'on y parle en chan- » tant et qu'on y chante en parlant ; » c'est-à-dire que ce genre doit être essentiellement une déclamation chantante ou un chant déclamé, ce qui est le caractère du récitatif et du chant propre à la scène. Cette idée, présentée comme neuve et longuement développée par quelques auteurs modernes, a, dès l'origine, été le seul guide des auteurs qui ont travaillé pour la scène lyrique... et ils faisaient de ce principe une application si rigoureuse, que toute la musique lyrique se réduisait à un récitatif très simple,

qui n'était, pour ainsi dire, qu'une déclamation notée. A mesure que le style idéal et la musique vocale prirent de nouveaux développements, le théâtre s'appropria toutes les améliorations, s'enrichit de leurs acquisitions, et, de nos jours, les choses sont venues au point que, sur tous les théâtres lyriques, tout est sacrifié à la recherche des effets, et au plaisir de faire briller le talent des chanteurs. Cette déviation a commencé chez les Italiens; les Allemands l'ont adoptée, et, après quelque résistance, les Français en ont fait autant. *Il est inutile de remarquer combien le procédé suivi de nos jours est contraire au but que l'on doit se proposer.* »

Qui a écrit cela? Choron, que personne assurément n'accusera de wagnérisme.

Notons, en passant, que la France est la terre de prédilection du drame lyrique. Ce n'est pas sans peine qu'on est parvenu à lui faire croire que la vérité scénique, la belle déclamation, les beaux vers, n'étaient rien auprès d'un chant gracieux, orné d'un point d'orgue comme un

chapeau d'une plume d'autruche; ce n'est pas sans peine qu'on est parvenu à détruire l'œuvre commencée par Rameau et achevée par Glück, au milieu d'une lutte acharnée; car la lutte existait déjà, et, pour le fond, c'était bien la lutte actuelle. On opposait Pergolèse à Rameau, on opposait Piccini à Gluck. Les ennemis de ces grands hommes se servaient de l'arme dont leurs descendants se servent encore : « la mélodie ». Aux raisonnements de l'ordre le plus élevé, aux beautés les plus évidentes, ils opposaient toujours ce mot : « mélodie ». Rameau répondait en écrivant : *Dans ces doux asiles*, Gluck en écrivant : *Jamais dans ces beaux lieux;* mais ils écrivaient aussi le « trio des Parques » et le « Songe d'Iphigénie », et l'on demandait si c'était là de la « mélodie ». Depuis cent cinquante ans, la « mélodie » est la « tarte à la crème » de la critique musicale.

Il s'est trouvé un homme, dans ces derniers temps, qui a remarqué que l'opéra moderne, malgré sa grandeur et sa beauté, était construit

suivant un procédé « contraire au but qu'on doit se proposer »; que ce procédé s'opposait à la fois au développement de la poésie, de la musique et du drame. Cet homme a pensé qu'une nouvelle forme de drame lyrique, où la musique ne violenterait pas le vers et ne ferait pas attendre l'action à la porte; où la symphonie, avec tous ses développements modernes, rendrait à la musique ce qu'elle aurait pu perdre; en abdiquant au profit du drame une partie de ses prérogatives, serait plus digne que la forme actuellement en usage d'un public intelligent et éclairé.

C'est pour cela qu'on a haï cet homme; c'est pour cela qu'on l'appelle, depuis vingt ans, dans son propre pays, maniaque, crétin, fou furieux, faiseur de charivaris; qu'on lui prodigue enfin toutes les injures dont on gratifie d'ordinaire les musiciens qui ont le tort de prendre leur art au sérieux, et de croire que la musique, au théâtre, doit s'accorder avec les paroles et la situation dramatique, et ne saurait se borner à

fournir à des chanteurs plus ou moins habiles l'occasion de montrer leur savoir-faire.

Admettons pour un moment que cet homme se soit trompé, qu'il ait poursuivi une chimère. A coup sûr, c'est une noble chimère, qui ne court ni après le succès facile ni après l'argent, et ne vise qu'au respect de l'art et du public. Il n'y a pas là de quoi saper les bases de la société. Comment donc une pareille tentative peut-elle exciter d'autres sentiments que la curiosité et l'intérêt? Pourquoi ces entraves à l'art, qui est bien ce qu'il y a, par nature, de plus libre au monde? Pourquoi des écrivains, qui passent leur vie à demander la liberté de la presse, la liberté du commerce, la liberté du droit de réunion et du droit d'association, refusent-ils à un musicien le droit d'écrire de la musique comme il lui plaît? Quelles sont les causes de cette rage?

Il y en a deux.

La première est la force d'inertie.

Toute œuvre d'art repose sur une *convention*.

Mais, par un phénomène singulier, quand cette convention est dans sa nouveauté, ni l'artiste ni le public n'en ont conscience ; l'un et l'autre croient se mouvoir dans la réalité. Cela dure un certain temps, après quoi la convention perd son prestige, le mirage s'évanouit ; une nouvelle convention devient nécessaire. L'art se déplace. C'est ce qu'on appelle communément le progrès de l'art, progrès qui n'en est pas un dans le sens que l'on attache d'ordinaire à ce mot, simple mouvement sans lequel la vie de l'art deviendrait impossible.

Or les grands artistes, dont l'imagination est douée d'une activité puissante, usent vite leurs outils, comme les ouvriers robustes ; ils ont bientôt percé à jour la convention dont ils se servent pour exprimer leurs idées ; ils en créent une autre à leur usage et déplacent l'art avant que le public en ait, de son côté, senti la nécessité. De là une résistance furieuse. C'est ce qui est arrivé à Rameau, et plus tard à Gluck et à Beethoven ; c'est ce qui arrive maintenant à

Richard Wagner. Mais cette résistance ne suffirait pas à elle seule pour donner à la lutte artistique l'âpreté qui la distingue ; il faut pour cela qu'un autre sentiment vienne s'y joindre.

Ce sentiment, c'est la haine de l'art.

La haine de l'art, voilà la cause secondaire, mais toute-puissante, de la persécution que subissent fatalement les artistes hardis et novateurs.

Elle ne s'avoue pas en plein jour ; elle prend tous les prétextes et tous les masques. C'est elle qui répond à toutes les raisons « mélodie » et « tarte à la crême ». C'est elle qui s'oppose à ce qu'on fasse de la symphonie au théâtre, soi-disant dans un intérêt scénique, et qui se pâme devant des opéras italiens où les lois les plus élémentaires de la scène sont méconnues. C'est elle qui marchande ses bravos à de grands artistes et fait des ovations à des chanteuses de café-concert qui n'ont pas de voix et chantent faux. C'est elle qui, poursuivant l'art dans toutes ses manifestations, détruit peu à peu les cos-

tumes pittoresques sur toute la surface du globe, fait prendre en dégoût par le paysan ses beaux vieux meubles en chêne sculpté et ses belles faïences, qu'il vend à vil prix, et coiffe les Japonaises avec les chapeaux du passage du Caire. C'est elle qui pousse le curé à faire badigeonner son église, le conseil municipal à faire démolir la vieille tour de la ville. C'est elle, enfin, qui travaille sans relâche au triomphe de l'esprit bourgeois et boutiquier sur l'esprit artistique, à la victoire des petites idées sur les grands sentiments.

D'où vient cette haine? Je n'en sais rien et n'en veux rien savoir. C'est assez de la connaître et de la combattre.

*
* *

Au nombre des idées hardies qu'on a reprochées à Richard Wagner, il faut citer celle, réalisée maintenant, de la construction d'une salle de théâtre d'après un plan nouveau, qui substitue aux différentes places destinées au

public des gradins uniformes et cache l'orchestre aux yeux des spectateurs.

Il est assez curieux de retrouver cette idée dans les *Essais sur la musique*, de Grétry.

Voici ce qu'écrivait, l'an V de la République française, l'auteur de l'*Épreuve villageoise :*

« Je voudrais que la salle fût petite, et contenant tout au plus mille personnes ; qu'il n'y eût qu'une sorte de place partout ; point de loges, ni petites, ni grandes. Je voudrais que l'orchestre fût voilé et qu'on n'aperçût ni les musiciens ni les lumières des pupitres du côté des spectateurs. L'effet en serait magique, et l'on sait que, dans tous les cas, jamais l'orchestre n'est censé y être. »

Plus tard, je retrouve dans le *Manuel de musique* de Choron cette question de l'invisibilité de l'orchestre : « La présence d'un orchestre. exécutant sous les yeux des spectateurs, avec lesquels il se trouve confondu, est pour le moins aussi choquante que le serait la vue des

machines et des individus employés au service de la scène. »

Cacher l'orchestre, c'est fort bien ; mais comment ? Wagner a trouvé le moyen : il l'a mis à la cave, sous les pieds des acteurs. M. Adolphe Sax a exposé, il y a déjà fort longtemps, le plan d'une salle de théâtre qui diffère du plan de Grétry et de Wagner quant aux places destinées aux spectateurs, mais qui adopte l'idée de ce dernier pour le placement de l'orchestre. Ce plan a failli être exécuté à l'Exposition de 1867 ; malheureusement la routine administrative et bureaucratique ne l'a pas permis.

Il était réservé à Richard Wagner de réaliser le rêve de Grétry.

Dans la préface de son poème, Wagner expliquait déjà (en 1863) les conditions sans lesquelles, selon lui, il était impossible de l'exécuter : un théâtre fait exprès, une petite ville dans un site agréable, une réunion d'artistes exceptionnels, et il ajoutait : « La volonté d'un prince serait nécessaire pour cela ; ce prince se trouvera-t-il ? »

On connaît la réponse du roi de Bavière.

Une pareille tentative doit paraître moins étrange en Bavière qu'ailleurs, car on y est habitué de longue main à des représentations théâtrales en dehors de l'ordinaire. Tous les dix ans, le bourg d'Oberammergau voit se dresser un théâtre en plein vent sur lequel on représente, tous les dimanches et pendant trois mois, le *Mystère de la Passion.* Cela dure depuis huit heures du matin jusqu'à cinq heures du soir. J'ai vu cette représentation, et je vais essayer d'en donner une idée.

Figurez-vous un théâtre en bois, où cent acteurs et mille spectateurs sont parfaitement à l'aise. L'avant-scène, à ciel ouvert, est immense; au fond et au centre, la scène proprement dite, avec la toile; de chaque côté, deux maisons à un étage, porte au rez-de-chaussée, fenêtre avec balcon au premier, le tout praticable. La maison de gauche est celle de Pilate, celle de droite est l'habitation du grand-prêtre. Aux deux extrémités sont deux rues, larges et profondes, à ciel

ouvert, précédées d'une arcade. De chaque côté de l'avant-scène sont des entrées pour le chœur; en avant et en contre-bas, l'orchestre; puis les gradins pour le public. Les premières places, qui sont tout en haut, à l'extrémité opposée à la la scène, sont seules couvertes. Quant il pleut, ni les artistes ni le public ne paraissent s'en apercevoir.

Costumes et décors sont dans le style des faïences italiennes de la Renaissance, ce qui mène à des combinaisons de jaune serin et de bleu foncé douloureuses pour les yeux sensibles.

L'action est divisée en une vingtaine de scènes; entre chaque, un chœur de vingt personnes entre majestueusement et commente en musique une série de tableaux vivants tirés de l'Ancien Testament, qui se groupent sur la scène du fond. La musique est du commencement de ce siècle, en vieux style classique de l'école de Haydn. L'action est toute en dialogue, même quand le peuple vient s'y mêler; la langue allemande étant fortement rythmée, les acteurs

peuvent aisément parler tous ensemble, sans confusion.

Les décors de la scène du fond, qui est pourvue d'une toile, changent constamment, le reste de la décoration est immuable. On suit sans fatigue cette interminable pièce, qui serait intolérable dans une salle fermée. La nature se mêle au drame ; les oiseaux et les papillons voltigent au milieu des acteurs ; les rues inhabitables et impossibles se terminent en haut par un vrai ciel et de vrais nuages ; de là un mélange de réalisme et de hors-nature du plus haut goût.

Ce qui est précieux par-dessus tout, ce qui donne à tout l'ensemble sa véritable valeur, c'est la naïveté sincère et profonde qui en est l'âme. Les acteurs jouent et chantent avec conviction ; ce sont des paysans, tout simplement ; mais, s'ils sont naïfs, ils ne sont pas gauches. Le Christ et la Vierge que j'ai vus étaient d'une beauté idéale ; la Vierge pleurait de vraies larmes ; elle était simple et touchante, avec de beaux gestes qui ne sentaient pas l'école. Il y a

une partie comique : Barrabas, les larrons, Judas, sont grotesques, mais finement et dans une très juste mesure.

Le public, venu souvent de très loin, au prix des plus grandes fatigues, assiste à la représentation comme il assisterait à un sermon.

On comprend qu'un pays où de pareilles représentations sont chose naturelle ne s'effarouche pas autrement de l'*Anneau du Niebelung*, de son théâtre *ad hoc* et de ses quatre soirées consécutives.

***

L'*Anneau du Niebelung* est un drame conçu, sinon dans la forme, du moins dans le sentiment du drame antique; c'est une épopée en action, avec les avantages et les inconvénients inhérents à l'épopée. C'est à ce point de vue qu'il faut se placer pour juger ce poème, sans oublier que la musique lui apporte un contingent de couleur et de vie dont il ne peut se passer.

Au moment où commence le poème, trois ordres de puissances se partagent le monde : les dieux sur les montagnes, les géants dans la plaine, les niebelungen (nains) dans les cavernes souterraines. Plus puissante que tous, la déesse Erda (la Terre) habite un gouffre bleuâtre où personne ne peut pénétrer; elle est presque toujours endormie et rêve la Destinée ; ses trois filles, les Nornes, racontent en chantant les rêves de leur mère, tout en tissant un fil d'or.

Au fond du Rhin, sur la pointe d'un roc, est un or magique, propriété des Nymphes du fleuve qui le gardent avec un soin jaloux. Celui qui s'emparera de cet or et en forgera un anneau deviendra plus puissant que les Dieux mêmes; mais les Nymphes nagent bien tranquilles autour de leur trésor : pour le ravir, il faudrait avoir maudit l'amour !

Wotan (Odin), le plus grand des dieux, a demandé aux géants de lui construire un palais. Les géants ont consenti, demandant pour salaire la déesse Freia, dont le jardin produit des fruits

qui procurent une éternelle jeunesse. Wotan a promis la déesse Freia, avec l'arrière-pensée de ne pas tenir sa promesse. Il a envoyé Loge, le dieu du feu et de la ruse, chercher par toute la terre un trésor que l'on puisse offrir aux géants pour leur faire oublier Freia.

Sur ces entrefaites, le nain Albérich, se promenant d'aventure au fond du Rhin, au lever du jour, voit les gracieux ébats des trois nymphes du fleuve et leur adresse quelques compliments. Les espiègles s'amusent à ses dépens, lui font mille agaceries et lui échappent toujours au moment où il croit les saisir. Le soleil brille et éclaire l'or magique ; les nymphes poussent des cris de joie, chantent un hymne à l'or, et, pour mieux tourmenter le nain, lui en décrivent les merveilleuses propriétés, sans oublier la terrible condition que le Destin a mis à sa possession : « Mais ce n'est pas Albérich, disent-elles en raillant, qui maudira jamais l'amour ! » Furieux, le nain escalade le rocher, maudit l'amour et s'empare du trésor.

Tout disparaît, les nuages couvrent la scène. En se dissipant, ils découvrent un plateau élevé, sur lequel dorment Wotan et son épouse Fricka. Au loin, sur un sommet, se dresse, dans la lueur du matin, le château du Walhall. L'œuvre des géants est accomplie; ils vont demander le prix de leur travail, et Loge n'est pas encore revenu. Freia accourt, éperdue; elle a entendu le pas des géants. Les voici! Ils demandent grossièrement leur salaire; Wotan cherche à ruser avec eux pour gagner du temps. Enfin, voici Loge qui revient les mains vides; dans son long voyage, il n'a rien trouvé qui fût préférable à la jeunesse, à la femme et à l'amour. Pourtant il a entendu dire que le Niebelung Alberich avait maudit l'amour pour s'emparer du trésor des filles du Rhin. A l'idée de ce trésor, supérieur à l'amour, la convoitise des géants s'enflamme. Ils consentent à attendre jusqu'au soir, emportant Freia pour otage; si Wotan leur apporte le trésor d'Albérich, il lui rendront Freia; sinon, ils la garderont pour toujours.

Les géants partent, emmenant Freia, et soudain les dieux commencent à vieillir ! à tout prix il faut ravoir la déesse. Wotan et Loge partent pour l'empire de Niebelheim, où Albérich, par la puissance de son anneau magique, a soumis tous les nains à son pouvoir et les fait forger sans relâche. Malgré la méfiance du nain, les dieux parviennent à le garotter et à l'emporter ; ils le forcent ensuite à se dépouiller de ses trésors et de son anneau, puis ils lui rendent la liberté. Albérich se venge en attachant à l'anneau une malédiction terrible.

Les géants reviennent, ramenant Freia. Ils plantent leurs piques devant la déesse et font entasser les trésors jusqu'à ce que Freia disparaisse. « On voit encore ses blonds cheveux, » disent-ils, et ils font ajouter à la pile d'or un armet enchanté qui rend invisible et fait prendre à celui qui le porte telle forme qu'il désire ; « on voit encore son œil », et ils demandent l'anneau pour boucher le trou par lequel filtre le regard de l'enchanteresse. Wotan s'irrite et refuse ; les

géants vont remmener Freia, quand Erda paraît. En quelques mots obscurs, elle fait comprendre à Wotan qu'un danger le menace, et disparaît. Wotan abandonne aux géants l'anneau maudit.

L'effet de la malédiction ne se fait pas attendre : le géant Fafner tue le géant Fasolt d'un coup de lance. Le meurtre est entré dans le monde ; ce crime retentit dans la conscience de Wotan.

Le dieu du tonnerre, qui est armé d'un lourd marteau, frappe un coup : l'éclair brille, la foudre gronde et un arc-en-ciel s'élève, aboutissant comme un pont de lumière au palais du Walhall. Les dieux et les déesses s'avancent sur ce pont radieux, pendant que, du fond de la vallée, montent vers eux les plaintes et les malédictions des filles du Rhin.

Ainsi finit le prologue qui remplit la première soirée.

Entre le prologue et la première partie, un temps considérable s'est écoulé. Wotan a séduit

Erda pour lui arracher ses secrets; il sait que sa mauvaise action causera la perte des dieux, à moins que l'anneau ne revienne entre les mains des nymphes du Rhin; mais pour reprendre l'anneau au géant Fafner, il faut un héros, un homme issu de la race des dieux et suprême expression de cette race. Ce héros s'appellera Siegfried, et Wotan décide qu'il naîtra de deux jumeaux sortis de lui-même. Wotan ne recule plus devant le crime pour conjurer sa perte.

Erda a mis au monde neuf vierges guerrières, les Walkyries, qui soutiennent les héros dans les combats et les emportent après leur mort dans le Walhall, où elles leur versent l'hydromel. La plus belle, Brünnhilde, est la joie et l'orgueil de son père; c'est elle qui donne son nom à la première partie du poème, la Walkyrie.

Le premier acte nous montre l'amour incestueux de Siegmund et de Sieglinde, les enfants de Wotan; l'inceste est compliqué d'adultère. A la fin de l'acte, Siegmund s'empare d'une épée que Wotan a profondément enfoncée dans le

tronc d'un frêne, et que personne encore n'avait pu en arracher.

Par un de ces miracles de l'art qui échappent à l'analyse, cette scène est une des plus belles de l'œuvre.

Au second acte, la toile se lève sur un site sauvage. Brünnhilde, armée de pied en cap, reçoit de Wotan l'ordre de faire tuer Hunding, l'époux de Sieglinde, par Siegmund qu'il a provoqué en combat singulier. Brünnhilde part en bondissant et en poussant son cri de guerre.

Mais Fricka survient. Déjà courroucée par les infidélités de son époux, elle n'a pu se contraindre en le voyant marcher de crime en crime. L'amour doublement criminel de Siegmund et de Sieglinde, voulu, préparé par Wotan, lui est plus sensible que tous les outrages. Elle exige la mort de Siegmund et arrache à Wotan son serment. Brünnhilde revient et Wotan lui ordonne de perdre celui qu'elle devait sauver.

Siegmund et Sieglinde paraissent. Éperdue de terreur, brisée de fatigue, Sieglinde s'éva-

nouit et s'endort. Alors Brünnhilde, grave et solennelle, apparaît à Siegmund; elle lui annonce qu'il sera tué dans le combat et qu'il renaîtra au Walhall. « Y retrouvrai-je Sieglinde? demande Siegmund. — Je ne veux pas te tromper, lui répond Brünnhilde; là, tu ne retrouveras pas Sieglinde. » Siegmund refuse un paradis qu'il ne partagerait pas avec Sieglinde, et s'apprête à la percer de son épée pour qu'elle ne retombe pas vivante au pouvoir de Hunding. Brünnhilde se sent envahir par des sentiments qu'elle ne connaissait pas. « Vivez tous deux, s'écrie-t-elle, j'enfreindrai les ordres de Wotan! »

Hunding, qui poursuivait les deux amants, les rejoint; les rivaux en viennent aux mains. Brünnhilde étend son bouclier sur Siegmund et l'invincible épée va s'enfoncer dans la poitrine de Hunding, quand Wotan, sortant d'un nuage, brise l'épée d'un coup de sa lance. Hunding tue Siegmund, et Wotan, d'un geste, étend Hunding mort à ses pieds. Brünnhilde ramasse les mor-

ceaux de l'épée et s'enfuit sur son cheval avec Sieglinde qu'elle a prise en croupe: Wotan la poursuit.

Au troisième acte, nous sommes au sommet des montagnes, au milieu des rochers, battus par l'orage. Les Walkyries, à la lueur des éclairs, passent au galop emportant au Walhall les guerriers morts au combat. Brünnhilde, hors d'haleine, accourt avec Sieglinde; Sieglinde veut mourir; Brünnhilde lui ordonne de vivre pour Siegfried, le héros qui naîtra d'elle et accomplira, avec l'épée de son père reforgée par lui, de prodigieux exploits. Sieglinde s'enfuit sur le cheval de Brünnhilde, emportant l'épée brisée, et Brünnhilde reste exposée à la colère de Wotan. Cette colère est terrible. En vain les Walkyries embrassent les genoux de leur père; le dieu irrité condamne sa fille à perdre sa nature divine et à devenir une simple mortelle; endormie par lui, elle sera réveillée par le premier homme qui passera et en fera sa femme; elle filera, assise à terre, devant la porte de son mari,

et sera la risée de tous. Brünnhilde s'évanouit.

Quant elle revient à elle, ses sœurs se sont enfuies; elle est seule avec Wotan, qui sent se réveiller en son cœur son amour pour sa fille préférée. Dans une scène d'une incomparable grandeur, elle obtient de son père, qui ne peut pas revenir sur son serment, qu'un feu inextinguible l'entoure, afin que seul, le plus grand des héros puisse approcher d'elle et la réveiller.

Wotan endort Brünnhilde et la couche sous un arbre, en la recouvrant de son bouclier; puis il invoque Loge et frappe trois fois le rocher de sa lance. Au troisième coup la flamme jaillit et entoure la montagne d'un cercle de feu.

*
* *

Sieglinde est morte en donnant le jour à Siegfried dans la forêt ou le géant Fafner, changé en dragon, garde, au fond, d'une taverne ses trésors et son anneau. Un nain, Mime, a élevé

Siegfried dans l'espérance qu'il pourra, quand il sera grand, tuer le dragon, ce dont lui, Mime, compte profiter pour s'emparer de l'anneau. Forgeron de son métier, Mime recommence toujours à forger les morceaux de l'épée magique sans pouvoir en venir à bout; c'est que, pour réussir à forger cette épée, il est indispensable de n'avoir jamais connu la peur. Siegfried seul remplit cette condition ; aussi forge-t-il l'épée.

Il s'en sert pour tuer le dragon et, sur le conseil d'un oiseau, Mime, qui s'apprêtait à l'empoisonner. Enfin, toujours sur le conseil de l'oiseau, il part à la recherche de Brünnhilde, nanti de l'anneau et de l'armet magiques qu'il a trouvés dans la caverne du dragon.

Mais Wotan est bourrelé de remords et d'inquiétude. Il craint que le héros qu'il a suscité pour son salut ne cause sa perte. Il réveille Erda et veut la forcer à lui révéler l'avenir ; Erda, éveillée malgré elle, ne se souvient de rien, et Wotan n'en peut rien tirer; il la replonge dans le sommeil éternel. Il cherche en-

suite à s'opposer à la marche de Siegfried, en route pour le rocher de Brünnhilde ; l'épée de Siegfried brise la lance de Wotan. Siegfried s'élance au travers du feu qui défend Brünnhilde et réveille la Walkyrie. La scène de ce réveil est à elle seule tout un poème, qui termine la seconde journée.

***

Au début de la troisième et dernière journée, nous voyons les trois Nornes tissant leur fil mystérieux et se racontant mutuellement, dans un style peu intelligible, les secrets des dieux. Le fil s'embrouille et se rompt ; les Nornes disparaissent. La fin des dieux est proche. De là le titre de cette dernière partie : *le Crépuscule des dieux*.

Brünnhilde donne à Siegfried son cheval et ses armes, et reçoit en échange l'anneau du Niebelung. Siegfried se rend à la cour du roi Gunther. Restée seule, Brünnhilde voit accourir

une des Walkyries, sa sœur, Waltraute, pâle et désespérée. La tristesse a envahi le Walhall; en proie à un sombre désespoir, Wotan ne goûte plus aux pommes de Freia, il reste immobile et silencieux. Pourtant un léger sourire a effleuré sa lèvre, et on l'a entendu murmurer : « Si l'anneau était rendu aux filles du Rhin, la malédiction serait conjurée, et les dieux seraient sauvés. » Waltraute supplie Brünnhilde de rendre aux nymphes leur anneau. « Rendre l'anneau ! le gage d'amour de Siegfried! Perds-tu la raison? Cet anneau est pour moi plus que tout au monde. Périsse le Walhall, périssent les dieux, je ne rendrai pas l'anneau. » Waltraute s'enfuit.

Pendant ce temps, Siegfried a été victime d'une horrible machination, ourdie par Hagen, fils d'Alberich. Sous l'empire d'un breuvage magique, Siegfried, oubliant Brünnhilde, demande la main de Gutrune, sœur du roi Gunther; bien plus, prenant, par le pouvoir de l'armet, la figure de Gunther, il va trou-

ver Brünnhilde, lui arrache l'anneau, l'enlève et le donne au roi. Les deux noces criminelles s'accomplissent aux acclamations de la foule. Brünnhilde, qui ignore dans quel piège Siegfried est tombé, charge Hagen de la venger; tous deux jurent la mort du héros. Hagen se voit déjà en possession de l'anneau.

Les noces accomplies, les jeunes princes vont à la chasse. Le Rhin serpente dans une clairière, et les trois nymphes prennent leurs ébats à la surface de l'eau. « Siegfried! Siegfried! Rends-nous notre or! » Siegfried ôte l'anneau de son doigt et est sur le point de le donner aux filles du Rhin. « Tu fais bien de nous le rendre, ajoutent-elles, car il est maudit et celui qui le porte est exposé aux plus grands dangers. » Siegfried, qui ne connaît pas la peur et pour qui le danger est un attrait, garde l'anneau; les nymphes s'éloignent et disparaissent.

Les chasseurs reviennent. Hagen, à qui son père a révélé en songe que Siegfried n'était vulnérable qu'entre les deux épaules, le frappe par

derrière et le tue. On rapporte son corps au château, à la lueur des torches. Hagen veut lui prendre l'anneau, mais la main du cadavre se referme et garde le talisman.

La dernière scène est remplie par Brünnhilde, qui a tout compris et qui, dans un dernier chant, explique tout, éclaire tout, et s'élève à une prodigieuse hauteur. « Arrière l'or et la puissance ! l'amour seul nous rend heureux dans le bonheur ou dans la souffrance ! » Et, saisissant une torche, elle la lance dans le bûcher sur lequel repose le corps du héros et qui s'enflamme aussitôt; elle-même se précipite dans le feu avec son fidèle coursier.

Le Rhin déborde et envahit la scène, les nymphes reprennent leur anneau, et, dans le ciel, une lueur annonce l'embrasement du Walhall et la fin des dieux.

Tels sont les principaux linéaments de ce vaste poème; j'ai négligé une foule de détails dont la relation m'eût entraîné trop loin. Je laisse à de plus compétents l'examen de l'exé-

cution littéraire de l'œuvre, à laquelle l'emploi exclusif des vers allitérés, l'usage fréquent des onomatopées et des jeux de mots donnent un caractère des plus étranges. N'étant pas juge en pareille matière, je passe à la représentation et à la partie musicale.

***

On a pu voir qu'un libretto de ce genre ne saurait donner matière à des airs, à des duos, à des *morceaux*, à rien de ce qui constitue un opéra. L'auteur a dû recourir forcément à une déclamation continue, ce qui ne veut pas dire à un récitatif continu, car l'attention serait bien vite lassée par la forme monotone du récitatif. Wagner a dû employer une récitation mesurée sur une trame symphonique; mais cette trame elle-même devait avoir un intérêt exceptionnel. Pour soutenir cet intérêt, il attache à chaque personnage, à chaque idée poétique, à chaque sentiment une idée musicale caractéristique :

ces différents thèmes, combinés avec toutes les ressources de l'art auxquelles viennent se joindre les ressources personnelles de l'auteur, forment toute la trame du tissu musical. Ce système amène à satiété le retour des mêmes motifs; mais il fallait éviter la satiété.

Dans ce but, Richard Wagner n'a pas seulement étendu, autant qu'il a pu, le domaine de l'harmonie, il a cherché, dans l'instrumentation moderne, déjà si riche, des effets nouveaux. Il a doublé le nombre des instruments employés dans l'orchestre, et leur a adjoint des instruments qui ne figurent d'habitude que dans la musique militaire, et que nous connaissons sous le nom de saxhorns-ténors, basses et contrebasses. Mais ce formidable orchestre n'a pas seulement la couleur et la variété, il a aussi la puissance; et les voix n'auraient pu lui résister dans les conditions ordinaires. Or, dans le genre déclamé, il est indispensable que pas une parole ne soit perdue pour l'auditeur : de là la nécessité d'enfouir l'orchestre dans un creux,

pour que la musique arrive dans la salle adoucie par l'éloignement.

Ceci posé, nous pénétrons dans la salle du théâtre de Bayreuth. Un espace vide, qui paraît peu large, sépare la scène des gradins qui s'élèvent en amphithéâtre jusqu'au fond, garni de deux rangs de loges. On y éprouve une impression analogue à celle qui vous saisit au Conservatoire, les jours de concert ; on sent qu'on est dans un temple élevé à l'art, non dans un lieu de distraction et de spéculation.

On entend le coup de bâton d'un chef d'orchestre invisible; un profond silence se fait aussitôt, et le gaz s'éteint presque complètement. Un bourdonnement sort des profondeurs; ce bourdonnement s'élève, grandit, emplit peu à peu la salle. Ceux qui croient que Wagner n'emploie que des accords dissonants seront bien étonnés d'apprendre que les soixante premières mesures de *Rheingold* (*l'Or du Rhin*) ne contiennent pas d'autre harmonie que le seul accord de *mi bémol*.

La toile se partage en deux, s'écarte, et l'on ne voit rien. Une vague lueur verdâtre éclaire la scène : les sirènes commencent leur chant; peu à peu leurs formes gracieuses deviennent visibles, comme fluides et demi-transparentes. Rien de plus charmant. Elles se poursuivent en nageant, car nous sommes au fond du Rhin; et rien ne peut faire comprendre comment elles sont suspendues au milieu de l'eau : c'est le triomphe de l'illusion scénique. Leur fuite moqueuse devant le nain Alberich, qui s'accroche péniblement au rocher, leur chant de triomphe quand le soleil en se levant fait étinceler l'or magique, les ruissellements continuels de l'orchestre, tout cela défie la description; les spectateurs les plus hostiles ont été ravis malgré eux par cette scène dans le paradis de l'art de l'avenir.

Alberich maudit l'amour et s'empare du talisman; la nuit couvre la scène. Quand elle se dissipe, nous sommes sur la montagne, et le palais Walhall resplendit à l'horizon aux rayons du

soleil levant. Ici, une désillusion. Le palais des dieux est funèbre et rappelle le cimetière du Père-Lachaise. J'ignore si c'est avec intention.

L'arrivée des géants, superbement costumés de peaux de bêtes, ornés de chevelures et de barbes exubérantes, produit une grande impression. La scène languit un peu cependant jusqu'à l'arrivée du dieu Loge. Il faut entendre les flammes courir, les étincelles pétiller dans l'orchestre, chaque fois que le dieu du feu prend la parole. Le récit qu'il fait de ses aventures est d'une grâce irrésistible.

La troisième scène dans l'empire du Nibelheim est saisissante : des rochers rougis au reflet des forges, le bruit puissamment rythmé des enclumes, une musique endiablée, tout concourt à former un tableau du plus grand effet. Il s'y passe des choses fort comiques, et l'on ne peut s'empêcher de rire à la vue de l'horrible serpent dont Alberich revêt la forme pour émerveiller les dieux. Le malin dieu Loge l'invite ensuite à se métamorphoser en crapaud;

l'imbécile n'a garde d'y manquer, et les dieux s'emparent de lui et le garrottent. La scène change encore, et nous voici ramenés au décor du second tableau : les imprécations d'Alberich, quand Wotan lui arrache l'anneau, sont d'un accent profond; on sent que cette malédiction ne sera pas vaine.

Pour rencontrer une grande page musicale, il nous faut passer au finale, au moment où le dieu Tonnerre rassemble les nuages et fait éclater la foudre. Cet orage joyeux et surnaturel, qui n'a rien d'effrayant dans sa sublime grandeur, est d'une conception tout originale. Les brumes qui descendent des frises se joignent à celles qui montent de l'orchestre. Le machiniste a trouvé un éclair étonnant de réalisme et de beauté ; mentionnons encore à son actif un effet tout à fait neuf dans l'empire de Nibelheim, une colonne de fumée qui se promène comme vous et moi, et disparaît en tournant dans un chemin creux, descendant derrière les rochers.

Cette première soirée suffit à montrer que le problème est complètement résolu. Non seulement l'orchestre ne couvre pas les voix, mais les voix le couvrent continuellement, *la voix*, veux-je dire, car, à part les trois filles du Rhin qui chantent ensemble, les personnages parlent chacun à leur tour, et il n'y a jamais qu'une voix pour lutter contre l'orchestre. Chaque mot arrive facilement à l'oreille, sans bruit et sans confusion.

La puissance et une inépuisable variété s'allient à une extrême douceur, et cet orchestre si compliqué est comme un riche tapis, sur lequel se promènent les personnages du drame, ce qui n'empêche pas certaines gens d'écrire tous les jours que la musique de Wagner fait un vacarme assourdissant : il est vrai que ces mêmes personnes trouvent harmonieux et mélodieux des opéras où l'on frappe sans relâche sur la grosse caisse et les cymbales, où les trombones et les cornets à piston font rage, où les chanteurs, malgré des cris désespérés, ne peuvent par-

venir à se faire entendre que par intervalles.

Il est certain que la moindre opérette fait plus de bruit que l'*Or du Rhin*.

Quand on a lu la partition, quand on a vu ce prodigieux travail d'orfèvrerie, on éprouve quelque peine à voir toutes les ciselures reléguées au dernier plan et sacrifiées à l'effet général. Wagner a imité les artistes du moyen âge, qui sculptaient une cathédrale comme ils auraient fait d'un meuble.

***

L'orage gronde et les cuivres de l'orchestre sonnent l'appel du dieu Tonnerre ; mais nous sommes loin de la sérénité de l'orage qui termine l'*Or du Rhin;* ceci est un orage terrestre avec ses terreurs ; on entend craquer les arbres et le vent siffler dans les branches. Puis la foudre éclate, et le bruit de la tempête s'affaiblit par degrés.

Le rideau s'ouvre. Nous sommes dans une

cabane d'une rusticité préhistorique. Le tronc énorme d'un frêne occupe le milieu de la scène; çà et là, une table massive, quelques sièges grossiers, des escaliers de quelques marches conduisant à une porte, à une crédence couverte d'ustensiles primitifs. A droite, un âtre élevé sur lequel brûle un feu qui flambe, fume, s'éteint, se rallume avec un saisissant réalisme. Magnifique décor.

C'est dans ce beau cadre que naît, grandit et éclate la passion de Siegmund et de Sieglinde, cet amour coupable voulu par les dieux. La première scène est pleine de réticences, de silences, de jeux muets. Quand les personnages se taisent, l'orchestre parle et quel langage! Wagner, l'homme du bruit, le dompteur d'instruments féroces, n'a guère employé là que des instruments à cordes. A la manière dont un musicien fait parler le quatuor, on reconnaît le grand maître. Telle à sa démarche se révèle la déesse.

Une courte phrase de quatre mesures an-

nonce Hunding et le peint de pied en cap. Quand Siegmund, Sieglinde et Hunding prennent ensemble le repas du soir, l'œil éprouve une satisfaction complète ; le décor, les costumes, le physique même des acteurs, tout concourt à l'harmonie générale et à l'illusion. Siegmund est blond et robuste, Hunding brun et colossal : tous deux sont merveilleusement beaux. Sieglinde, blonde, est à la fois puissante et fine.

Le récit que fait Siegmund de ses aventures est extrêmement long. C'est le défaut de tous les récits de l'œuvre. Le poème ailé a ce plomb dans l'aile.

Nous voici arrivés à l'un des points culminants de la partition : le monologue de Siegmund et sa scène avec Sieglinde. Là rien n'empêchait l'auteur de faire un air et un duo à la manière accoutumée ; mais aucun air, aucun duo ne peuvent avoir, au point de vue du théâtre, la valeur de ce monologue et de cette scène dialoguée. Les fleurs mélodiques les plus

parfumées naissent à chaque pas, et l'orchestre, comme une mer infinie, berce les deux amants sur ses flots magiques. Voilà bien le théâtre de l'avenir ; ni l'opéra, ni le drame non lyrique ne verseront jamais dans l'âme une émotion pareille. L'auteur n'eût-il complètement réussi que dans cette scène, c'en est assez pour prouver que son idée n'est pas un rêve irréalisable : la cause est entendue. Mille critiques, écrivant mille lignes chacun pendant dix ans, ébranleraient le chef-d'œuvre à peu près comme le souffle d'un enfant renverserait les pyramides d'Égypte.

L'exécution de cette scène immortelle n'est malheureusement pas à la hauteur de l'œuvre. Hélas !

L'acte suivant s'ouvre par le cri de guerre des Walkyries, lancé à plein gosier par la belle Brünnhilde, qui bondit sur les rochers, casque en tête, bouclier et lance au poing. Ce second acte n'est certes pas inférieur aux autres, mais les longs récits y tiennent trop de place ; l'effet

en est froid. Rien de plus beau, cependant, que la scène où Brünnhilde apparaît à Siegmund.

Un détail de mise en scène. Par un artifice que j'ignore, le cheval de Brünnhilde ne fait aucun bruit en marchant sur les praticables. On devrait adopter immédiatement ce perfectionnement sur tous les théâtres du monde.

Autres rochers, éclairs et tonnerres. Emportés par l'ouragan, les nuages volent dans l'espace, et les Walkyries, dont la tempête est l'élément, poussent à l'envi leur cri de guerre, gravissant les rochers, s'appelant, se répondant, agitant leurs lances et leurs boucliers. Qui n'a pas entendu cela ne sait pas à quelle puissance la musique peut atteindre. Malgré la défense du maître, qui a interdit les applaudissements, une clameur immense s'élève de la salle ; il est impossible de se contenir à l'audition d'une scène pareille. L'acte se soutient d'un bout à l'autre; les imprécations de Wotan, les cris désespérés des Walkyries, le désespoir de Sieglinde, l'exaltation de Brünnhilde ne laissent

pas aux spectateurs un moment de repos ; et, quand les Walkyries se sont enfuies, lorsque, dans le crépuscule du soir, se déroule la dernière scène entre Wotan et Brünnhilde, l'œuvre atteint à la grandeur eschylienne. Longtemps le dieu et la Walkyrie se tiennent embrassés ; et, pendant ce temps, l'orchestre fait entendre de tels accents, que bien des spectateurs ne peuvent retenir leurs larmes. Le drame lyrique triomphe.

Le dieu frappe la terre de sa lance, la flamme jaillit et enveloppe le rocher où repose Brünnhilde endormie et couverte de ses armes. L'idée musicale caractéristique du dieu Loge s'échappe en sifflant et prend un développement immense. Les violons flambent, les harpes crépitent, les timbres pétillent. *La Walkyrie* finit sur un tableau qui est une fête pour les oreilles et pour les yeux.

*
* *

Nous en sommes à la partie la plus originale de l'œuvre. Non seulement ce n'est plus de l'opéra, mais ce n'est plus du théâtre; le spectateur est transporté dans un monde tout à fait nouveau, que la musique rend seule possible : encore faut-il pour cela une musique conçue d'après des données toutes spéciales. Avec les procédés ordinaires, il aurait été impossible de mettre en musique le poème de *Siegfried*.

Le premier acte est merveilleux : la mise en scène est parfaite. Le théâtre représente l'intérieur d'une immense caverne; la forge du nain Mime est sur la gauche, un feu y brûle. Cette fois ce n'est pas un feu de théâtre, c'est un vrai feu, activé par un énorme soufflet : des étincelles en jaillissent jusqu'au plafond de la caverne, et le fer y rougit en quelques instants. Cette vérité dans la mise en scène ne laisse pas d'être inquiétante pour la sécurité des spectateurs.

Il faut voir et entendre ce premier acte pour comprendre comment l'auteur a pu rendre inté-

ressantes ces longues conversations entre le Niebelung Mime et Siegfried : il y a là un véritable tour de force. La musique semble une improvisation, claire, légère, vivante et intelligente, elle accélère ou ralentit son mouvement, colore le dialogue, tient l'attention continuellement éveillée.

L'arrivée du dieu Wotan, qui voyage incognito, enveloppé d'un grand manteau bleu et coiffé d'un énorme chapeau, vient malheureusement troubler la fête. Sous un prétexte quelconque, il raconte à Mime toute l'histoire des filles du Rhin, des dieux et des géants. Le prétexte est ingénieux, et il y a des merveilles musicales dans ce récit ; mais rien n'y fait, nous savons toute cette histoire, et, quand elle nous est contée, nous n'y prenons pas un plaisir extrême. Wotan quitte Mime en lui disant : « Celui qui n'a jamais connu la peur forgera Nothung. » Nothung, c'est l'épée magique.

Mime est horriblement poltron : resté seul, il songe au géant Fafner, qui garde ses trésors

dans une caverne de la forêt, sous la forme d'un énorme dragon. La lueur du feu qui brûle autour du rocher de Brünnhilde s'active et vient jusqu'à lui par l'ouverture de la caverne. Mille terreurs l'assiègent. L'idée caractéristique du feu, si joyeuse à la fin du dernier acte de la Walkyrie, prend ici un caractère fantastique véritablement prodigieux, pendant que, dans les basses gronde l'idée caractéristique du monstre que l'on a entendu dans l'*Or du Rhin*, pendant la métamorphose d'Alberich. Il y a là des harmonies qui ne seraient approuvées par aucun Conservatoire; à la lecture, cela paraît impossible; à l'audition cela est étrange, mais délicieux. Il est vrai que l'orchestre de Bayreuth ne connaît pas de difficultés.

Le forgement de l'épée, qui termine le premier acte, est une des choses les plus puissantes qu'il y ait au théâtre. Malheureusement, l'artiste chargé du rôle de Siegfried manque des notes élevées nécessaires pour le chanter; c'est plutôt un baryton qu'un ténor;

ses *sol* et ses *la* manquent de timbre, d'éclat et même de justesse. Pendant que Siegfried tape à tour de bras sur l'enclume et chante les vertus de son épée, Mime prépare avec mille contorsions le poison qu'il compte faire avaler à Siegfried quand celui-ci l'aura débarrassé de Fafner, et se livre aux transports d'une joie féroce. L'effet de ce final est très grand; si Siegfried avait un *la*, l'effet serait immense!

Le second acte nous montre Alberich rêvant devant la caverne où Fafner garde le fameux anneau. Cet acte est très habilement fait et contient des scènes fort amusantes. On y trouve la chose la plus osée qui fût jamais au théâtre. Siegfried, couché au pied d'un arbre, écoute le murmure du feuillage et le chant des oiseaux; la magie de la musique rend cette scène possible. A force d'écouter les oiseaux, Siegfried est pris de l'envie de leur répondre; après avoir tenté vainement de tirer des sons d'un roseau, il prend son cor et sonne une joyeuse fanfare qui réveille le dragon Fafner au fond de sa caverne.

Le dragon sort, oh ! l'horrible bête ! Elle ouvre la gueule, elle roule ses yeux, elle agite sa queue, elle se dresse sur ses pattes de derrière. On rit un peu à ses dépens dans la salle. En somme, c'est un estimable dragon.

Le chant de l'oiseau, qui avertit Siegfried et l'instruit de ce qu'il ignore, est d'une adorable fraîcheur, et quelles fines harmonies dans l'orchestre, quelles modulations exquises, quel tableau !

Le troisième acte s'ouvre par une scène grandiose, celle où Wotan éveille Erda pour l'interroger. Rien de plus terrible au monde : on a la sensation du surhumain.

Mais le style de la musique a changé; déjà, vers la fin de l'acte précédent, des harmonies grimaçantes nous avaient prévenus. Que s'est-il donc passé ?

Il s'est passé ceci, que l'auteur s'est interrompu dans la composition de son œuvre, et qu'il a fait *Tristan* et les *Maîtres chanteurs de Nuremberg;* il a bu le philtre d'Yseult et n'a

pas pris de contrepoison. C'en est fait de la limpidité et de l'emploi raisonnable des ressources immenses dont dispose le compositeur. La complication à outrance semble être devenue son but principal, et une fatigue horrible en résulte pour l'auditeur.

Le réveil de Brünnhilde est un enchantement. Siegfried, qui n'avait jamais connu la peur, tremble devant les yeux de la Walkyrie, qui, lentement, par gradations dont chacune est une beauté, se métamorphose en femme. Le *cantabile* est rare dans l'œuvre qui nous occupe, mais, quand l'auteur consent à l'employer, c'est avec un charme et une puissance à laquelle nulle autre ne saurait être comparée. La longue période chantée par Brünnhilde est un chef-d'œuvre. L'ensemble final est étrange; d'une part, il affecte une simplicité antique; d'autre part, il mèle plusieurs thèmes d'une façon tellement inextricable, que l'oreille ne sait plus à quelle idée se vouer.

La mise en scène de ce duo n'est pas heu-

reuse. Les acteurs restent tout le temps au même plan, au lieu de se déplacer, comme la logique semblerait l'indiquer, quand les sentiments qui les animent changent de nature. En somme, ce troisième acte ne laisse pas une impression comparable à celle que produit le troisième acte de *la Walkyrie*.

*
* *

Est-ce l'oreille qui s'habitue au nouveau style de l'auteur? Est-ce l'auteur qui marche d'un pas plus assuré dans la nouvelle voie? Est-ce l'intérêt dramatique qui s'empare du spectateur? Le *Crépuscule des Dieux* donne à la plus grande partie du public une satisfaction complète. On est dominé par les situations du drame, on est emporté par le tourbillon de ces modulations en apparence incohérentes, qui ne vous laissent pas un moment de repos et vous font perdre la notion du temps par une sorte d'effet magnétique. Commencé à quatre heures, le

Crépuscule des Dieux ne se termine qu'à dix heures et tient l'attention du spectateur en éveil jusqu'à la dernière minute. Il est impossible de donner la moindre idée d'une musique pareille : elle ne ressemble à aucune autre. Si on veut bien se reporter à l'analyse du drame, on y verra que les événements se précipitent et que la part de l'élément tragique devient de plus en plus grande.

La musique triple l'intensité des sentiments dont les personnages sont animés, c'est tout ce qu'on peut dire à ceux qui ne l'ont pas entendue.

Un chœur d'hommes, qui entre pittoresquement en scène au milieu des rochers, produit un effet d'autant plus puissant qu'il n'y a pas un seul chœur dans les trois ouvrages précédents. On revoit avec un plaisir extrême les gracieuses filles du Rhin, dont les voix fraîches caressent délicieusement l'oreille.

Le troisième acte est un long *crescendo* d'intérêt dramatique et musical. Dans la deuxième

scène, Brünnhilde devient littéralement gigantesque.

Il n'a pas été possible de réaliser à la lettre, dans la mise en scène, le programme de l'auteur : Brünnhilde ne saute pas sur son cheval et ne se précipite pas dans le bûcher dont les flammes dévorent le corps de Siegfried. Bien d'autres détails ont dû être modifiés.

Du haut du dernier acte du *Crépuscule des Dieux*, l'œuvre entière apparaît dans son immensité presque surnaturelle, comme la chaîne des Alpes vue du sommet du Mont-Blanc.

Quelques mots des interprètes. Il serait fastidieux d'en faire un dénombrement complet, car il n'y a pas moins de quarante-six rôles dont les moindres sont remplis par des artistes de talent. Au premier rang se placent M. Schlosser, de Munich, qui a fait du nain Mime une création des plus originales ; madame Materna, de Vienne, qui porte sans faiblir le poids écrasant du rôle de Brünnhilde. A quelque épreuve qu'elle soit soumise, la riche étoffe de sa voix ne se déchire

jamais; c'est un organe splendide mis au service d'un grand talent.

Les deux forts ténors chargés des rôles de Siegmund et de Siegfried sont aussi agréables à voir que désagréables à entendre; ils représentent admirablement le personnage de leur rôle, mais la voix leur fait complètement défaut. Le premier est M. Niemann, qui a chanté le *Tannhaïser* à Paris; le temps a dévoré ses notes élevées, et il lui est impossible de chanter *piano* et *legato*. Il gâte la seule mélodie vraiment vocale qui soit dans tout l'ouvrage et qui lui est malheureusement confiée. Le second, M. Unger, est encore plus insuffisant. Je voudrais voir ici les gens qui se plaignent des ténors de notre Opéra de Paris. Il est juste d'ajouter que nul de nos ténors n'est aussi bon comédien que MM. Niemann et Unger.

M. Betz, le premier baryton de l'Allemagne, remplit le rôle de Wotan. Admirable chanteur, il est médiocre comédien. Les chanteurs vraiment dignes de ce nom sont rares en Allemagne

et sont d'autant plus précieux. Le plus grand nombre de ceux qui prennent part à l'exécution de l'*Anneau du Niebelung* crient au lieu de chanter.

Indépendamment de la construction de la salle et du placement de l'orchestre, le théâtre de Bayreuth diffère des autres par plus d'un côté. La rampe, dissimulée avec habileté, est tout à fait invisible ; elle est le plus souvent baissée et les acteurs ne s'en approchent presque jamais. Ils restent d'habitude au second plan; comme ils sont vivement éclairés du cintre et des coulisses, et que la salle est plongée dans l'ombre, ils attirent suffisamment le regard. Il n'y a pas de trou pour le souffleur ; les souffleurs se tiennent dans la coulisse ou se cachent derrière les décors. La vapeur joue un grand rôle dans les effets de mise en scène; des torrents de vapeur blanche simulent les nuages ; éclairés en rouge, ils se changent en nappes de feu.

L'orchestre invisible réalise un progrès incontestable qui sera, dans un temps donné, appliqué

à tous les théâtres lyriques, avec les perfectionnements que le temps apportera. A Bayreuth, il y a une trop grande déperdition des forces musicales. Bien des détails intéressants restent enfouis dans la caverne où gronde l'orchestre, logé à l'instar du géant Fafner; mais il est certain que cette disposition ajoute beaucoup à l'illusion scénique.

A l'issue de la première représentation de sa Tétralogie, Richard Wagner a fait un discours ou il a dit en substance : la France a un art, l'Italie a un art; si vous secondez mes efforts, l'*Allemagne aura enfin un art*. Ce mot n'a pas été du goût de tout le monde, mais, depuis longtemps, ses admirateurs savent que sa maladresse égale son talent, et n'attachent aucune importance à ses propos. Si je rapportais ceux qu'il a tenus sur un haut personnage de la cour impériale, il y aurait, entre la France et l'Allemagne, échange de notes diplomatiques.

Il se défend, du reste, d'avoir jamais songé à insulter la France : qu'a-t-il donc voulu faire?

C'est ce que personne, pas même lui, ne saura jamais. Le représenter comme un ennemi acharné de notre pays est tout simplement absurde; il ne hait que les gens qui n'aiment pas la musique. Ceux-là sont dans leur droit, mais ils deviennent incompréhensibles quand ils croient devoir représenter comme un monstre altéré de sang l'auteur d'œuvres qu'ils détestent.

La *wagnéromanie* est un ridicule excusable; la *wagnérophobie* est une maladie.

LES ORATORIOS

DE BACH ET DE HAENDEL

Je vais scandaliser bien des gens. A mes yeux, l'exécution des ouvrages de Haendel et de Bach est une chimère ; il ne peut y avoir dans ce genre que des tentatives plus ou moins curieuses, des tentatives faites pour la joie des érudits et des rats de bibliothèque, mais de là à la réalisation de l'œuvre rêvée par l'auteur, il y a loin.

Figurez-vous un chef d'orchestre ouvrant une partition de Haendel avec l'intention de la faire exécuter. L'impression qu'il éprouve est un peu celle d'un monsieur qui chercherait à s'installer

avec sa famille dans un vieux manoir inhabité depuis des siècles. De prime abord se dresse devant lui, comme un porche roman, une ouverture abrupte. Dans cette musique tout diffère de ce qu'on voit ordinairement.

Pas de nuances, pas de coups d'archet; l'indication des mouvements est énigmatique ou fait défaut. La basse est chiffrée : du premier regard on voit qu'il faudra restaurer, reconstruire. Dans quelle mesure. Dans quel sens? Chacun a ses idées là-dessus. De traditions, point. L'Angleterre, qui seule pouvait les conserver, les a perdues. Disons-le, là est l'attrait de ces exécutions pour les natures primesautières. Les Bourgault-Ducoudray, les Lamoureux n'y mettraient pas tant d'ardeur, sans la nécessité où ils se trouvent de collaborer au chef-d'œuvre sans le plaisir d'en être un peu l'auteur.

Cette ardeur, il faut la communiquer aux exécutants, difficulté terrible, insurmontable même. L'école des instruments a changé et progressé dans une énorme proportion. Les

jeunes gens de nos orchestres sont tous virtuoses et regardent comme aisé ce qui semblait impossible autrefois. Cette musique écrite en grosses notes, où manquent les délicatesses de l'instrumentation moderne, les ennuie au delà de toute expression. Ce n'est pas de leur part frivolité ou indifférence pour l'art ; c'est la répugnance instinctive qu'éprouve toujours une nature raffinée pour un travail lourd et grossier. Ces œuvres sont essentiellement vocales, parce que l'art symphonique n'existait pas quand elles sont nées. Aussi, comme renaissance de la musique vocale, sont-elles hautement précieuses, et les choristes les aiment-elles autant que les instrumentistes les craignent. Mais à côté des chœurs, il y a les airs ! Ne vous étonnez pas de ce point d'exclamation. Pour obéir aux exigences des chanteurs et du public de son temps, Haendel n'a presque jamais écrit, et c'est grand dommage, de duos, trios et morceaux d'ensemble. Les airs succèdent aux airs, dans ses oratorios, avec une monotonie désespérante.

Il y a là des trésors de mélodie et de grand style, mais il y a aussi des torrents de roulades horriblement démodées, et des longueurs fastidieuses. En outre, tous ces airs, ou presque tous, se terminent de la même façon, par une formule ampoulée, emphatique, s'appliquant à tous les morceaux et à toutes les situations. Nombre de gens trouvent cela « magnifique » : grand bien leur fasse !... Ajoutez à cela de grosses ritournelles, où les violons se démènent lourdement.

Ouvrons maintenant une partition de Sébastien Bach : de bien autres surprises nous attendent. C'est tout un monde nouveau, peuplé d'une faune et d'une flore inconnues. La flore, ce sont les harmonies bizarres et les mélodies d'une nature tout exceptionnelle, éveillant dans l'imagination une sensation analogue à celle que fait éprouver la vue d'un tableau de Memling ou d'une gravure d'Albert Dürer. La faune, ce sont les instruments.

Dans Haendel, nous n'avions affaire qu'à des

instruments encore usités de nos jours : les cors et les trompettes sont écrits un peu haut, mais non d'une manière inexécutable. Chez Sébastien Bach, nous rencontrons trois espèces de flûtes écrites sur des clefs différentes, trois espèces de hautbois : le hautbois ordinaire, le hautbois d'amour (une tierce plus bas), le hautbois de chasse (une quinte plus bas), plusieurs espèces de trompettes, *tromba*, *clarino*, *tromba de tirarsi*, les unes s'étendant au grave, les autres atteignant à l'aigu des régions qui semblent surnaturelles; les cors montent aussi plus haut que nos cors actuels et se tiennent habituellement dans ces hauts parages. Il y a un *violino piccolo*, un *violoncello piccolo*, *des violes d'amour* et *di gamba;* il y a un basson fantastique qui descend au contre-sol grave. Les chœurs, probablement écrits pour un petit nombre de chanteurs exercés, fourmillent de choses difficiles, de trilles, de traits compliqués, de sauts de près de deux octaves. A ce point de vue, les soli ne le cèdent en rien aux chœurs.

Joignez à cela l'embarras de la traduction et vous comprendrez ce qu'il faut d'efforts pour faire parvenir de telles œuvres jusqu'au public. On y arrive pourtant en Angleterrre, mais de quelle façon ? Il y a quelques bons solistes, chanteurs de grand talent, qui chantent spécialement l'oratorio. Chefs d'orchestre et exécutants tirent chacun de leur côté, suivant leur caprice et leur fantaisie. De pareilles exécutions seraient tenues pour pitoyables à Paris. Par bonheur, le public anglais est doué d'une patience inaltérable ; il ne s'ennuie jamais, ou plutôt il accepte l'ennui comme une nécessité. Ici personne n'oserait tenir le public pendant cinq heures à écouter des fugues, des airs interminables. Il faut tailler, rogner, mutiler les œuvres pour les faire accepter.

Pour ces raisons et bien d'autres encore, quelques personnes pensent que les œuvres anciennes doivent être exécutées, non pas en vue d'une jouissance artistique immédiate et complète, mais en vue de servir à l'éducation des

exécutants, du public et des compositeurs. Les artistes y apprendront le grand style; le public y prendra l'habitude d'écouter des choses sérieuses, les compositeurs y trouveront un point de départ, et de là surgiront des œuvres fortes et belles, qui seront goûtées suivant leur mérite.

REPRISE DU FREYSCHUTZ

A L'OPÉRA

Supposons un moment, si vous voulez, que le *Freyschütz* soit une œuvre nouvelle et inconnue que son auteur présente au directeur de l'Opéra. Il est bien entendu qu'il s'agit d'un directeur abstrait et impersonnel.

Le directeur prendrait connaissance du poème, le lirait attentivement et dirait ensuite à l'auteur de la musique :

« Monsieur, vous avez sans doute beaucoup de talent, mais votre ouvrage est impossible à l'Opéra. Le poème manque de clarté et d'intérêt.

Que diable voulez-vous qu'un public français comprenne à toute cette histoire de chasseur noir, de fonte de balles enchantées, à tout ce bric-à-brac d'outre-Rhin? Ce petit Max est un niais et un maladroit à qui personne ne saurait s'intéresser; mademoiselle Annette, qui s'amuse à monter sur les chaises et à planter des clous dans son mur, est moins intéressante encore. Qu'est-ce que tout cela peut nous faire? Ce n'est digne ni d'un grand théâtre ni d'un grand public. Tous ces paysans mal vêtus ne composent pas un beau spectacle. Il nous faut de belles étoffes, de belles armures, de la soie, du velours; il nous faut des cortèges, il nous faut des ballets, il nous faut de la lumière électrique. Sous ce rapport, la scène fantastique me plairait assez; mais elle manque de gaieté, la scène fantastique! C'était pourtant le cas, ou jamais, d'introduire le ballet, car on fait ce qu'on veut dans une scène fantastique, mais vous n'y avez mis que le sifflement du vent, le grondement du tonnerre, le grincement des sapins

secoués par l'orage. Voilà bien les musiciens avec leur musique imitative!

» Mais, Monsieur, j'ai un tonnerre en tôle, j'ai du vent, des éclairs et de l'eau naturelle : je n'ai pas besoin de votre musique pour tout cela, et vous feriez beaucoup mieux de faire de bonne mélodie que de chercher ainsi midi à quatorze heures. Adressez-vous à M. X***, demandez-lui un libretto, et tâchez d'être mélodique et scénique; en vous appliquant, vous pourrez faire quelque chose de bon. »

Le compositeur répondrait peut-être que tout cela est vrai, que le poème du *Freyschütz* est très naïf, mais que sa naïveté même lui prête du caractère ; que, d'ailleurs, il a su donner la vie et la couleur à des personnages fort insignifiants par eux-mêmes, et qu'il a fait d'Agathe et de Max des types immortels; ou plutôt, il ne répondrait rien : il reprendrait sa partition et se renfermerait dans le silence qui convient au génie méconnu. Il aurait raison ; et, de son côté, il faut bien l'avouer, le directeur n'aurait pas

tout à fait tort. Certes le *Freyschütz* est un incomparable chef-d'œuvre, mais ce n'est pas un grand opéra; sur une vaste scène, dans une salle immense, l'œuvre s'amoindrit comme un tableau de genre placé trop haut à l'exposition de peinture. Ce n'est pourtant pas de l'opéra-comique, bien que, dans la forme originale, les morceaux de musique soient séparés par des scènes parlées.

C'est du grand opéra de petite ville, produit essentiellement germanique et difficile à acclimater partout ailleurs; aussi le *Freyschütz*, quoique sa valeur soit universellement reconnue, n'a-t-il jamais pris, en dehors de l'Allemagne, une importance égale à sa valeur et à sa réputation, en tant qu'ouvrage de répertoire. A l'Opéra, il n'a jamais été qu'un hors-d'œuvre (*tristia Herculis !*); il n'a jamais eu le rayonnement des *Huguenots*, de la *Juive*, ni même de la *Favorite*.

Au Théâtre-Lyrique, il a baissé pavillon devant son frère *Obéron*, et pourtant le *Freyschütz* est bien le chef-d'œuvre de Weber; cela est incon-

testé et incontestable. Il semble avoir eu son plus grand succès sous forme de *Robin des Bois* arrangé par Castil-Blaze pour l'Odéon. Voilà qui paraît donner raison au principe de l'adaptation des ouvrages étrangers : mais ce principe, excellent en lui-même, peut avoir des conséquences funestes.

Quand Gluck et Rossini transformaient *Alceste* et *Moïse* pour la scène française, ils faisaient de la bonne adaptation ; mais lorsque, dans l'air d'Agathe, Castil-Blaze supprimait la belle conclusion du récitatif, pour mettre à la place un mauvais point d'orgue, il faisait du vandalisme.

La version du *Freyschütz*, à l'Opéra, n'est pas celle de Castil-Blaze ; c'est une traduction de M. Pacini, où les parlés ont été remplacés par des récitatifs de Berlioz. Le grand artiste a rempli cette tâche avec une discrétion et une convenance qu'on ne saurait trop admirer. La grande difficulté, en pareil cas, est de bien amener les morceaux de la partition, de façon à les faire valoir, tout en évitant qu'ils ne fassent

tache par une opposition trop violente. Cette difficulté a été vaincue à merveille, et pourtant le talent de Berlioz, si primesautier, ne semblait guère devoir se plier à une semblable tâche; mais l'amour fait des miracles et Berlioz était amoureux de la partition de Weber. Il faut lire et relire les pages qu'il a consacrées au chef-d'œuvre, la peinture qu'il fait de l'air d'Agathe, de l'ouverture, de la scène du Val-Maudit.

Reste à savoir si la reprise que l'Opéra vient de donner du *Freyschütz* augmentera la réputation de l'ouvrage de Weber, et parviendra enfin à l'asseoir, dans l'admiration du public, à la place qu'il mérite. Il est à craindre que non. Jamais la disproportion que nous avons signalée d'abord entre le caractère de l'œuvre et le caractère du théâtre n'a paru si frappante. La salle de l'Opéra, de par ses dimensions, est rebelle à l'émotion intime. Que devient la musique de Weber, si fine, si nerveuse, si délicate, au milieu de ce grand vaisseau que

peuvent seules réveiller les sonorités puissantes de l'orchestre moderne? Ce solennel amphithéâtre, dans sa majesté un peu lourde, effarouche la muse sauvage et quelque peu naïve de Carl-Marie.

C'est à peine si le final du second acte, avec le merveilleux décor de la Gorge aux loups et la magnifique mise en scène de la Chasse fantastique a produit son effet; c'est à peine si le chœur des chasseurs et si l'ensemble final ont porté sur les nerfs du public. Tout le reste a disparu, comme noyé dans une exécution où les moyens semblent insuffisants pour le but à atteindre.

Ayons le courage de tout dire : si le *Freyschütz*, dans sa carrière antérieure, a éprouvé quelques mécomptes, la faute n'en est peut-être pas entièrement au poème, ni à son caractère exclusivement local. Peut-être la façon dont Weber traitait les voix y est-elle pour quelque chose. Il les considérait comme des instruments, sans s'inquiéter de leur nature spéciale; il était, en

cela, bien différent de Mozart, dont la musique est essentiellement vocale. De là vient, malgré son immense difficulté d'exécution, la vogue de *Don Juan*.

MADEMOISELLE PELLETAN

Fanny Pelletan naquit le 28 juillet 1830. Son père avait fait, comme médecin militaire, la campagne de Russie ; son grand-père, également médecin, avait joui d'une certaine célébrité sous le premier empire. Elle reçut une solide et brillante éducation, où la musique eut sa place comme art d'agrément.

Elle apprit les éléments du solfège de M. Bazille, père de l'organiste de Sainte-Élisabeth, qui lui enseigna à son tour le piano et l'harmonie. Elle eut de bonne heure un goût très vif pour la musique.

Ce goût ne tarda pas à devenir une passion.

Se sentant peu propre à acquérir un grand talent sur le piano, elle désira se perfectionner dans la théorie et eut recours aux lumières de M. Damcke. Entre les mains d'un tel professeur, elle développa d'une façon complète l'intelligence que la nature lui avait libéralement départie. Elle apprit à lire, comme en un livre, dans la partition la plus compliquée et à pénétrer ainsi les secrets des maîtres. N'étant ni antiquaire ni maniaque, comme le sont trop souvent les amateurs, elle chérissait l'art dans toutes ses manifestations sérieuses et élevées. Elle n'était point trop exclusive : admirer le passé ne l'empêchait pas d'admirer le présent, et elle n'avait pas attendu le jugement de la postérité pour rendre justice à Berlioz.

Elle étudiait tranquillement, vivant fort retirée, quand ce dernier jeta le cri d'alarme : « Gluck se meurt ! Gluck est mort !... Ce que devient peu à peu l'œuvre de Gluck dans les théâtres où on le représente encore, dans les concerts où l'on en chante des fragments, dans les

boutiques où l'on en vend des lambeaux, c'est ce dont la plus active imagination de musicien ne saurait se faire une idée. Il n'y a plus un chanteur qui en comprenne le style, un chef d'orchestre qui en possède l'esprit, le sentiment et les traditions. Ceux-là, au moins, ne sont pas coupables... Les arrangeurs, les instrumentateurs, les éditeurs, les traducteurs, au contraire, ont fait avec préméditation, en divers endroits de l'Europe, de cette noble figure antique de Gluck, un masque si hideux et si grotesque, qu'il est déjà presque impossible d'en reconnaître les traits. Et le malheur veut que l'ancienne édition française, la seule où l'on puisse retrouver intacte la pensée du maître, devienne de jour en jour plus rare, et soit très mauvaise sous le double rapport de l'ordonnance et de la correction. Un déplorable désordre et d'innombrables fautes de toute espèce la déparent.

» Dans peu d'années, quelques exemplaires de ces vastes poëmes dramatiques, de ces inimitables modèles de musique expressive, resteront

seuls dans les grandes bibliothèques, incompréhensibles débris de l'art d'un autre âge, comme autant de Memnons qui ne feront plus entendre de sons harmonieux, sphinx colossaux qui garderont éternellement leur secret. Personne, en Europe, n'a osé entreprendre une édition nouvelle, et soignée, et mise en ordre et annotée, et bien traduite en allemand et en italien, des six grands opéras de Gluck. Aucune tentative sérieuse de souscription à ce sujet n'a été faite. Personne n'a eu l'idée de risquer vingt mille francs pour combattre les causes de plus en plus nombreuses de destruction qui menaçent ces chefs-d'œuvre. Et, malgré les ressources dont l'art et l'industrie disposent, grâce à cette monstrueuse indifférence de tous pour les grands intérêts de l'art, ces chefs-d'œuvre périront[1]. »

Berlioz n'était pas optimiste ; en jetant cette semence au vent, il n'espérait pas qu'elle rencontrât autre chose que la pierre ou le chemin.

1. *Les grotesques de la musique*, Paris 1859.

dont parle l'Écriture. Il se trompait. Mademoiselle Pelletan lut ces lignes et décida qu'elle sauverait l'œuvre de Gluck. Elle vivait dans l'aisance, mais non dans la richesse ; elle se résigna à tous les sacrifices, trouvant le moyen de se passer de souscripteurs. Elle rechercha les manuscrits de Gluck, et en fit l'acquisition quand cela était possible ; dans le cas contraire, elle obtint qu'ils lui fussent communiqués. Une fois entrée dans cette voie, elle y marcha résolument sans que rien pût l'arrêter, ni les difficultés de toute sorte, ni l'indifférence générale, ni le mauvais vouloir de quelques-uns. Un seul manuscrit lui coûta dix mille francs.

A sa prière, M. Damcke se mit au travail et réunit les éléments d'une édition *soignée, mise en ordre, annotée et bien traduite en allemand et en italien*, comme l'avait demandé Berlioz, des principaux ouvrages de Gluck. Ils publièrent ensemble *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*, et préparaient *Alceste*, quand la mort vint surprendre M. Damcke.

En tète de la préface d'*Iphigénie en Aulide,* datée du mois de juin 1873, les éditeurs ont mis les lignes de Berlioz citées plus haut, en y ajoutant ces mots : « Remplir le vœu exprimé dans ces lignes ; faire revivre dans toute sa pureté et tout son éclat la pensée du maître ; sauver les monuments majestueux qu'on nous a légués de la rouille qui les défigurent et des ronces parasites qui les rendaient inaccessibles ; racheter enfin, par un acte de piété reconnaissante, l'incurie et le manque de respect de tout un siècle, en faisant pour Gluck, qui de ses chefs-d'œuvre dota la France, ce que l'Angleterre et l'Allemagne ont fait pour Haendel et pour Bach : tel est le but de cette édition nouvelle. Aucun soin n'a été épargné pour y parvenir ; et c'est sur l'examen scrupuleux et approfondi des documents les plus authentiques que nous avons pu réunir, que nous avons basé notre publication. »

La mort de M. Damcke porta à mademoiselle Pelletan un coup des plus douloureux, mais ne

la découragea pas. Elle continua à s'avancer d'un pas égal dans le chemin qu'elle s'était tracé, bien qu'elle l'eût trouvé, dès la première heure, plus épineux qu'elle ne l'avait pensé d'abord.

Elle sut s'élever simplement et, en apparence, sans effort à la hauteur de sa tâche. Entre autres choses, elle apprit à fond l'allemand et l'italien, dont elle ne savait pas un mot, pour pouvoir surveiller le travail des traducteurs et le diriger au besoin. Elle parlait de cela comme d'un détail sans importance.

Lorsque les épreuves d'*Alceste* furent imprimées, mademoiselle Pelletan vint me trouver et me fit l'honneur de me demander ma collaboration. Je ne l'avais jamais vue auparavant. Je fus frappé de sa simplicité presque grandiose, du sérieux de sa parole, de l'élévation de ses idées. J'acceptai son offre avec d'autant plus d'empressement qu'ayant beaucoup étudié Gluck depuis mon enfance, je me croyais très versé dans la matière. Au bout de deux séances, j'avais reconnu

que j'étais un enfant. Mademoiselle Pelletan m'en remontrait à chaque pas. Concentrant toutes ses facultés sur un seul point, elle était devenue, avec le temps, plus forte que Damcke lui-même : l'élève avait surpassé le maître.

Elle apportait à son travail les ressources les plus délicates de l'intuition féminine jointes à l'expérience d'un artiste consommé. Elle découvrait des lumières inattendues dont elle éclairait les mystères en apparence les plus impénétrables. Comme Cuvier, elle reconstruisait un fossile avec une phalange. Cette comparaison pourra paraître exagérée : elle seule pourtant donne l'idée d'un travail dont les difficultés ne sauraient être soupçonnées. Souvent les documents dont nous disposions ne servaient qu'à embrouiller les questions; souvent la lecture du manuscrit original ne nous apprenait qu'une chose : l'incroyable incurie de l'auteur et son dédain pour certains détails qu'une édition correcte ne peut pas négliger. En pareil cas, mademoiselle Pelletan réfléchissait longuement, comparait,

fouillait dans les ouvrages les moins connus de l'auteur, cherchait des analogies, et finissait toujours par asseoir une conviction sur des bases solides.

C'était certes une enthousiaste ; ce n'était pas une exaltée. La plus froide raison dirigeait ses actes. Elle aimait et cherchait le beau et le bien pour eux-mêmes, simplement et naturellement. Assez grande, droite, brune, toujours correctement vêtue de noir avec une sévère élégance, elle avait de la femme toutes les qualités précieuses et élevées, une bonté sans limites, une extrême finesse, l'amour de l'ordre et des convenances en toute chose. Elle avait laissé comme un bagage inutile tout le reste, la coquetterie, l'amour des égards et des compliments même les plus réservés et les plus mérités, en un mot tout ce qui pouvait la gêner dans l'accomplissement de ce qu'elle considérait comme un impérieux devoir.

Elle se hâtait, sachant que ses jours étaient comptés; elle travaillait couchée, quand le mal

qui la minait ne lui permettait pas de rester debout. Son regard exprimait une volonté inébranlable; et pourtant on n'y découvrait ni hardiesse ni dureté, mais une de ces loyautés guerrières qui semblent possibles seulement chez certaines femmes supérieures, et font vaguement songer à l'archange saint Michel. Il devait être malaisé de mentir sous ce regard-là.

Tout en s'occupant sans relâche de son travail, elle soignait son vieux père infirme, s'informait des infortunes à soulager et semait les bienfaits autour d'elle. Elle pouvait vivre de longues années encore, continuant sa grande œuvre et ses bonnes œuvres. Dieu ne l'a pas voulu : il a repris cette belle âme, altérée de justice et de lumière.

L'œuvre de mademoiselle Pelletan reste inachevée, mais considérable encore. Indépendamment des deux *Iphigénies*, *Alceste* est publié ; les épreuves d'*Armide* sont complètement corrigées, et rien ne peut s'opposer à la publication de cette dernière partition. Les matériaux de la publication d'*Orphée* sont rassemblés, et il

est probable qu'ils seront utilisés. Quoi qu'il en soit, *Iphigénie en Tauride*, *Iphigénie en Aulide*, *Alceste* et *Armide* sont désormais à l'abri de la destruction et de la mutilation. Désormais, quand un chef d'orchestre sérieux voudra faire exécuter un fragment quelconque d'un de ces ouvrages, il devra recourir à cette magnifique édition, qui répond victorieusement au reproche de légèreté adressé si fréquemment à la France par les étrangers.

Qui sait si l'Opéra n'en viendra pas à remettre à la scène un de ces immortels chefs-d'œuvre? Avec les anciennes éditions, véritables grimoires, une pareille entreprise était surhumaine. Sans madame Viardot, sans Berlioz (qui avait vu jouer les ouvrages de Gluck dans sa jeunesse) la résurrection d'*Orphée* eût été impossible. Maintenant, avec du zèle et du talent, les œuvres de Gluck sont devenues possibles, comme celles de Weber ou de Mozart. Pour que notre génération les connaisse et les admire, il n'y a réellement qu'à le vouloir.

FÉLICIEN DAVID

Félicien David est mort et la Musique doit une larme à sa mémoire. Il est encore trop tôt pour juger son œuvre. Exaltée par les uns, vilipendée par les autres, elle n'est pas encore définitivement classée; mais on peut, dès à présent, étudier le caractère du talent de David, en réservant pour l'avenir toute opinion qui serait prématurée.

Sa manière est singulière et déconcerte la critique par ses irrégularités. Avait-il réellement, comme on l'a prétendu, fait des études incomplètes? On le dirait à certaines défaillances qui laisseraient croire par moments qu'on a sous les

yeux de la musique d'amateur; mais comment expliquer alors cette finesse de touche qu'il a montrée tant de fois, cette délicatesse de coloris, cette élégance de plume qui se révèle tout à coup, et ce charme profond qui ne se trouve que dans les maîtres? Ce n'est pas ainsi qu'écrivent les ignorants; on croirait plutôt à des accès de faiblesse physique, à des intermittences maladives.

La carrière de David a été difficile. Peut-être n'avait-il pas la force nécessaire pour la lutte; peut-être avait-il besoin d'être porté par un courant. Le succès du *Désert*, si longtemps attendu dans l'ombre, dut être pour son auteur un puissant encouragement, mais David avait eu l'imprudence de l'intituler *Ode symphonique*. Du coup, il passa symphoniste et fut désigné comme suspect. Le *Désert* n'est rien moins qu'une symphonie, on y chante d'un bout à l'autre, la mélodie y coule à pleins bords et la symphonie ne s'y montre que sous la forme de ravissants airs de danse; cela est merveilleusement instrumenté mais ne constitue pas un

bagage de symphoniste. Pour être symphoniste, il faut réussir dans la musique purement instrumentale, et là, malgré les efforts de ses amis, David a échoué. Les directeurs du théâtre n'avaient donc aucune raison de se défier de lui; mais le mot « symphonie » leur produisait l'effet d'un *Mané-Thecel-Pharès*. Sept années se sont écoulées entre l'apparition triomphante du *Désert* et celle de la *Perle du Brésil* au Théâtre-Lyrique, et huit années séparent la *Perle du Brésil* d'*Herculanum*.

David prend donc place, avec Berlioz, au martyrologe des symphonistes. Mais Berlioz était réellement un symphoniste; et, de plus, il était violemment discuté. David n'était symphoniste que de nom, et le succès du *Désert* avait eu cette rare fortune de n'être contesté par personne. David a été injustement martyrisé.

Chaque artiste a une qualité maîtresse qui donne à ses œuvres leur principal caractère. David possédait la plus rare de toutes : la naïveté. C'est à cette qualité qu'il doit le succès d'éton-

nement qu'il a rencontré avec *Lalla-Roukh* et le *Désert*. Le public ne s'attend pas à cela : il est préparé à tout, aux grands effets, aux petits effets, aux mélodies piquantes, aux grandes phrases passionnées, aux orchestrations bruyantes, aux harmonies fines et distinguées; mais il est sans défense contre une âme qui s'ouvre et dit simplement ce qu'elle a à dire. Cette naïveté n'est ni dans Auber, ni dans Rossini, ni dans Weber, ni dans Mozart, ni dans Beethoven; on ne la retrouve que dans Haydn.

Chose curieuse : par sa façon de traiter l'orchestre, David se rapproche de Haydn. Son procédé consiste à traiter chaque instrument, non seulement suivant son caractère, mais suivant ses mœurs et ses habitudes. Ce n'est pas ainsi qu'on fait généralement.

Encore un rapprochement : tous deux ont réussi dans le genre descriptif. Les grands succès de Haydn sont la *Création* et les *Saisons;* les grands succès de David sont le *Désert* et *Christophe Colomb*.

Là s'arrête l'analogie. David n'avait que la naïveté et la couleur; Haydn avait la naïveté, la couleur et la puissance, et la longue haleine, et l'habileté de main avec laquelle il écrivait un chœur fugué aussi facilement qu'une romance, et l'inépuisable fécondité du génie.

Ce qui a fait, à un moment donné, la valeur de David, c'est qu'il a été un précurseur. Avant lui, rien n'existait en France en dehors du théâtre. Il y avait Berlioz, c'est vrai; mais Berlioz était trop escarpé. Il effarait le public; son temps n'était pas encore venu, il ne devait réussir franchement qu'après sa mort. Incompris du vulgaire, il n'avait aucune influence sur lui. Le *Désert* eut cette chance de montrer une route nouvelle au public, sans dépasser sa portée, en même temps qu'il était un régal pour les délicats. Auber sentit le coup, et son mot à ce sujet est demeuré célèbre. Hâtons-nous de le dire pourtant, David est de beaucoup inférieur à Auber. Il y a, du premier au second, la distance d'un instinct à une intelligence. Auber avait beaucoup étudié et

possédait à fond son métier d'écrivain ; il avait, dans sa jeunesse, copié de sa main les quatre-vingt-dix-sept quatuors d'Haydn pour les analyser plus profondément. Aucune des ressources de l'art ne lui manquait : aussi certaines de ses œuvres si légères, le *Domino noir*, *Actéon* ont-elles la solidité de l'émail. C'est de la futilité indestructible.

Celles de David, d'un idéal plus élevé, inspirées de la nature, sont des aquarelles qui pâlissent aux rayons du soleil. Si l'inspiration faiblit, il n'y a plus rien : le style même devient commun, et, du paradis de Mahomet, on tombe brusquement en pleine rue Saint-Denis.

Quoi qu'il en soit, David a été un artiste sincère; il n'a jamais cherché les succès faciles et n'a pas gaspillé son talent : il a vécu pauvre et son nom restera.

REPRISE DE GIRALDA

C'était fête, jeudi dernier, au Théâtre-Lyrique, pour la reprise de *Giralda*. Le public était dans les meilleures dispositions du monde et semblait enchanté de cette incursion du théâtre lyrique sur le domaine de l'opéra-comique. Quand l'opéra-comique veut être lyrique, on jette les hauts cris : il change son genre, l'art court les plus grands dangers ; mais quand le théâtre lyrique devient comique, l'art ne court plus le moindre danger, tout est pour le mieux. D'où cet aphorisme : il est permis à un théâtre de modifier son genre, mais seulement pour l'amoindrir.

L'ouverture a été non pas applaudie, mais acclamée; un chanteur célèbre se faisait remarquer par la violence de ses applaudissements. Cette ouverture est presque entièrement composée d'une longue polka-mazurka, fort jolie assurément, dont le thème principal n'est pas répété moins de douze fois. Il est difficile de trouver un morceau ressemblant moins à ce que doit être une ouverture. Certes, une jolie mazurke a son charme; mais ceux qui préfèrent cette musique-là à toutes les autres n'ont pas besoin d'aller au théâtre pour se satisfaire : Valentino, Tivoli et vingt autres établissements du même genre leur fourniront à souhait des danses fort agréables et fort bien exécutées. Il m'a semblé, du reste, qu'il y avait quelque chose de factice dans le succès extravagant de cette ouverture, et que les applaudisseurs avaient l'intention de se signaler par une petite manifestation mélodique et antiwagnérienne. Il faut bien s'amuser un peu, et cela ne fait de mal à personne.

Il m'a semblé aussi que l'auteur avait eu l'intention de composer, non une mazurke, mais un air espagnol; si cela est, il n'a réussi qu'à faire de l'espagnol de Montmartre, comme Schumann, dans ses *Spanische Lieder*, a fait de l'andalou de Leipzig. Quoi qu'il en soit, la triomphante mazurke reparaît au second acte, dans un moment où la situation est extrêmement tendue; sans s'inquiéter de ce qui se passe sur la scène, l'air de danse se déroule tranquillement, pendant que les acteurs causent entre eux de leurs petites affaires. Le public trouve cela charmant, et il peut bien avoir raison; mais qu'on ne vienne pas nous dire que cela est mélodique et scénique.

Il arrive aussi aux compositeurs de l'école moderne de mettre l'intérêt musical dans l'orchestre, quand la situation ne permet pas aux acteurs le chant proprement dit; mais ils ont soin, dans ce cas, de mettre l'orchestre d'accord avec ce qui se passe sur la scène. Alors on les accuse de fuir la mélodie de

parti pris et d'apporter la symphonie au théâtre.

On se tromperait fort si on cherchait dans cette esquisse un réquisitoire contre la musique d'Adam en général et *Giralda* en particulier. En combattant certaines théories, dont le plus grand défaut est d'être souvent en désaccord avec les faits, je n'entends nullement faire le procès d'un genre agréable et d'une œuvre fort amusante, où se montre à mainte page une grande habileté de main et une fraîcheur délicieuse. La pièce est un de ces défis jetés au sens commun, dont Scribe a gardé le monopole. Dans cet art de faire accepter l'impossible et d'intéresser au néant, nul n'a jamais pu l'égaler. On sent bien, à mesure que l'action se déroule, qu'elle est inadmissible, mais on a tant de plaisir à se laisser tromper qu'on ferme volontairement les yeux. Le dénouement est charmant et des plus habiles. En vérité les musiciens étaient trop heureux d'avoir un librettiste comme Scribe; pour ne pas réussir avec des

livrets comme celui-là, il fallait y mettre de la mauvaise volonté.

A l'origine, la pièce s'appelait *Giralda ou la Nouvelle Psyché*. A notre époque, les sous-titres ont passé de mode; et d'ailleurs il n'y a pas que le sous-titre de démodé dans *Giralda*. Ce qui est véritablement d'Adam, par exemple le duo et le trio du second acte, est resté jeune comme au premier jour; ce qui a vieilli, ce sont toutes ces cavatines à cabalettes et à roulades, imitées d'un style italien disparu même en Italie. Est-ce vraiment là ce qu'on regrette de ne pas trouver dans les œuvres modernes? Est-ce vraiment là ce qu'on appelle de la mélodie?

S'il en est ainsi, qu'on aille jusqu'au bout, qu'on revienne aux théories de Stendhal, qui écrivait en 1830 : « Le genre instrumental a perdu la musique... On joue plus facilement du piano ou du violon qu'on ne chante (! ! !); de là la malheureuse facilité qu'a la musique instrumentale pour corrompre le goût des amateurs

de la musique chantée... Métastase, qui s'y connaissait, savait ce que doit faire la voix humaine pour charmer tous les cœurs. Son secret est bien simple : elle doit être belle et se montrer, voilà tout. Pour cela, il faut des accompagnements peu forts, des *pizzicato*, sur le violon. »

A la bonne heure, voilà qui simplifie radicalement la tâche des compositeurs; mais des accompagnements peu forts, des *pizzicato*, c'est encore trop : la voix toute seule, exécutant n'importe quoi, c'est mieux encore, et c'est ainsi qu'est né le point d'orgue, délice des chanteurs et des auditeurs. Le public, jeudi soir, paraissait plus que jamais friand de points d'orgue, et pourtant qu'y a-t-il de plus insignifiant qu'un point d'orgue? Ce n'est ni du chant ni de la musique, c'est le dernier degré du lieu commun, mais la voix s'y montre toute nue, et, quand elle est belle, on n'en demande pas davantage. Où irait-on, si on prenait les indications du public au pied de la lettre? Le public est comme les jolies femmes, qui voudraient se

nourrir exclusivement de pralines et de gâteaux à la crème, et qui n'auraient bientôt plus la force d'avaler un bonbon, si on les laissait faire.

Meyerbeer a essayé de dramatiser le point d'orgue, n'osant le supprimer et espérant l'utiliser; M. Verdi a tenté d'y introduire l'orchestre : il y a un très joli exemple de ce procédé dans le duo du troisième acte de la *Traviata.* Mais le point d'orgue retombe toujours dans la platitude, qui est sa nature.

LES

FESTIVALS DE BIRMINGHAM

Par leur caractère grandiose, l'importance qu'elles ont aux yeux des Anglais, et l'ancienneté de leur origine, les fêtes musicales de Birmingham méritent de fixer l'attention. Là, comme sur les bords du Rhin, un festival est un ensemble de concerts qui dure plusieurs jours. Rien de semblable n'existe en France, où l'on intitule pompeusement festival tout concert dont les proportions dépassent la mesure ordinaire.

Seules, nos fêtes musicales de l'Ouest pourraient être comparées aux festivals anglais ou

allemands; et encore leur importance est-elle loin d'être aussi grande.

Si étrange que cela puisse paraître, les mœurs musicales de l'Angleterre sont encore peu connues sur le continent, et j'admire quelles idées bizarres sont répandues à Paris sur le goût de nos voisins. De ce qu'on a parfois entendu des cantatrices de salon, compatriotes de Shakespeare, chanter comme des pies, on a conclu que l'Anglais était, par nature, rebelle à la musique. On se l'est figuré, applaudissant n'importe quoi, insoucieux de la valeur et de l'exécution d'un morceau, ne demandant à une œuvre que deux qualités essentielles : être mûrie par une bonne réclame et signée d'un nom célèbre. Plus d'un artiste a pu constater, à ses dépens, qu'il n'en est rien. Mais, quand on n'obtient pas à l'étranger le succès dont on se pique, il n'est point d'usage de proclamer ses déboires en rentrant dans son pays. Aussi le public français croit-il souvent que madame X*** et mademoiselle Z*** ont triomphé à Londres, quand

c'est tout justement le contraire qui leur arriva. Je tiens en ce moment la boîte de Pandore. Si je l'ouvrais !... N'ayez pas peur : je ne l'ouvrirai pas.

Pour arriver à se produire à Londres, soit comme virtuose, soit comme compositeur, il faut avoir un nom. Certes, dans tout pays du monde, il est bien difficile de parvenir jusqu'au public ; mais, à Londres, c'est une entreprise encore plus malaisée qu'ailleurs. L'organisateur des concerts a des frais considérables, et n'engage que des artistes capables de « faire recette ». Il est vrai qu'il ne les force pas à jouer ou à diriger l'orchestre gratis, comme on en use chez nous à leur égard. En France, nous avons persuadé aux compositeurs et aux virtuoses qu'ils étaient d'une nature supérieure, et pouvaient vivre de gloire, comme les dieux se nourrissaient d'ambroisie. Pour les compositeurs, passe encore ; mais, pour les virtuoses, c'est une autre affaire ; et ils n'ont pas longtemps résisté à ce régime surhumain. Les uns

ont échoué dans le professorat; les autres sont allés gagner leur vie au delà des frontières.

Le public anglais a une grande qualité : la patience. Il est réservé, sans être méfiant, et, peu prodigue de ses bravos, ne va pas jusqu'à les marchander. Conservateur à outrance, il ne se lasse jamais des œuvres les plus rebattues, du moment qu'elles sont consacrées. Mais, en revanche, il prête volontiers l'oreille aux nouveautés, même hardies, aussi prompt à les pénétrer que tous les publics du monde. Si, à la première audition, il ne comprend pas un morceau, il se contente de ne pas l'applaudir, et n'affiche point à son endroit une hostilité bruyante. Bref, il n'est pas nerveux. Aussi n'a-t-il pas ces frémissements, cet aspect houleux des foules du continent, si chères aux artistes amoureux des émotions et du danger. Mais que voulez-vous? ici-bas on ne saurait tout avoir.

Le festival de Birmingham est une institution philanthropique. Son but est de subvenir aux besoins de l'hôpital général de la ville, qui fut

fondé en 1765. A cette époque, Birmingham ne comptait que 35 000 habitants, au lieu de 400 000 qu'elle possède aujourd'hui.

En 1768, la ville ne pouvant suffire aux frais toujours croissants de son hôpital, eut l'idée de donner un festival qui eut lieu dans la chapelle Saint-Paul et produisit huit cents livres. A ce concert furent exécutés les oratorios *Allegro e Pensieroso, la Fête d'Alexandre* et le *Messie* de Haendel.

Le deuxième festival n'eut lieu que dix ans plus tard; le troisième fut donné en 1784; et, depuis cette époque, les fêtes musicales se sont succédé régulièrement à trois années d'intervalle. En 1834, fut construit le *Town Hall* et le festival qui, de la chapelle Saint-Paul, s'était transporté à l'église Saint-Philippe, s'installa définitivement dans cette salle magnifique. Celui de 1837 est célèbre par la première apparition de Mendelssohn, qui dirigea l'exécution de son oratorio *Saint-Paul*, nouvellement écrit, mais déjà exécuté à Dussel-

dorf, à Liverpool et à Londres dans la même année.

Au festival de 1840, Mendelssohn produisit l'*Hymn of praise* qui s'appelle en Allemagne *Lobgesang* et en France *Symphonie-cantate.* Cette œuvre avait été exécutée pour la première fois à Leipzig, au mois de juin précédent, à une fête donnée pour célébrer le quatrième centenaire de l'invention de l'imprimerie. 1846 est la date glorieuse du festival de Birmingham; c'est la date de la naissance d'*Élie*, le chef-d'œuvre de Mendelssohn, écrit spécialement pour la circonstance et dirigé par l'auteur. Cette œuvre a placé Mendelssohn sur un piédestal à côté des plus grands maîtres, et, malgré les efforts de Fétis, l'illustre directeur du conservatoire de Bruxelles, pour l'en faire descendre, il y est solidement resté.

Les moyens d'exécution dont peut disposer le festival de Birmingham sont grandioses : ce sont à peu près ceux des grands Concerts de l'Exposition universelle de Paris, au palais du

Trocadéro, avec cette différence qu'au lieu de se perdre dans un espace trop vaste, où les échos doivent nécessairement se produire, les voix et les instruments résonnent dans une salle contenant à peu près deux mille personnes et non cinq mille. De plus, cette salle figure un rectangle, ou carré long, et non une ellipse, comme le Trocadéro et *Albert Hall* de Londres. Les architectes paraissent priser beaucoup la forme elliptique et invoquent à l'appui de leur préférence des raisons scientifiques extrêmement plausibles. Mais ils confondent la production d'un son isolé avec une exécution musicale, et se placent à un point de vue qui semble tout à fait erronné. Il est certain que, si l'on émet un son au point mathématique, foyer de l'ellipse d'une salle de ce genre, ce son devra s'entendre également et parfaitement dans toute la salle. Mais, comme il est impossible que cinq cents exécutants tiennent en un point mathématique, ils seront de moins en moins bien placés, à mesure qu'ils s'éloigneront du point

en question. Par conséquent, pour que l'ensemble d'une masse d'exécutants produise sur l'auditeur l'effet collectif voulu par l'auteur qui les emploie, ils doivent être réunis dans un local disposé de telle manière qu'il n'y ait pas de foyer sonore. En outre, suivant la remarque fort juste de M. Cavaillé-Coll, les surfaces courbes déforment les sons comme les miroirs courbes déforment les images ; et la netteté de l'audition est ainsi rendue impossible. On est obligé ensuite, pour étouffer les échos et les fausses résonnances, de recourir à des surfaces absorbantes qui éteignent les vibrations superflues. Dans la salle de Birmingham, toute la sonorité produite est utilisée; le solo d'instrument le plus délicat, les nuances les plus fines de la voix arrivent sans effort à l'oreille de l'auditeur, et le déchaînement des masses puissantes ne produit pas de confusion. C'est une des meilleures grandes salles qui existent.

L'orchestre du festival est ainsi composé : vingt-huit premiers violons, vingt-six seconds

violons, vingt altos, dix-sept violoncelles et dix-sept contrebasses, en tout cent huit instruments à cordes; quatre flûtes, quatre hautbois, quatre clarinettes, quatre bassons et un contrebasson, deux trompettes, deux cornets, quatre cors, trois trombones, un ophicléide, deux harpes, quatre timbales et les instruments à percussion, ce qui porte le nombre total des exécutants à cent quarante-six. De plus, la salle est pourvue d'un orgue énorme, œuvre de M. Hill, facteur anglais, qui compte soixante-dix-sept registres : le clavier de pédales, à lui seul, en renferme quinze, dont trois jeux de trente-deux pieds.

On remarquera que les instruments à vent en bois sont groupés par quatre de chaque espèce, et non par deux, comme il est d'usage dans les orchestres ordinaires. Il en était de même aux concerts officiels de l'Exposition, à Paris, sauf pour les hautbois. Certains musiciens s'imaginent que les hautbois ont la puissance de sonorité des trompettes et des trombones. Cette

opinion avait prévalu dans la commission musicale de l'Exposition universelle, et deux malheureux hautbois furent condamnés à lutter, dans une salle immense, contre un orchestre formidable, quand les flûtes, les clarinettes, les bassons, et même, à ce que je crois, les cors avaient l'avantage du nombre. Il est difficile de concevoir une plus grande absurdité.

Les chœurs, composés pour un tiers environ d'amateurs, comprennent quatre-vingt-quinze soprani, quatre-vingt-dix contralti, quatre-vingt-quinze ténors et quatre-vingts basses. Sur les quatre-vingt-dix contralti, quarante-cinq appartiennent au sexe laid, la nature ne fournissant pas une assez grande quantité de voix graves féminines. Grâce à ce procédé héroïque, mais nécessaire, on donne à la partie de contralto, très importante dans les oratorios, l'ampleur et la solidité qui lui permettent de tenir tête à la partie de ténor, sa redoutable voisine. Tant qu'on ne prendra pas en France un parti semblable, on aura toujours à regretter, dans les chœurs

classiques, la faiblesse de la partie du contralto.

Je voudrais que les personnes qui refusent tout sentiment musical aux Anglais pussent entendre les choristes de Birmingham. Justesse, précision de la mesure et du rythme, finesse des nuances, charme de la sonorité, ce chœur merveilleux réunit tout. Si les gens qui chantent ainsi ne sont pas musiciens, ils font exactement ce qu'ils pourraient faire, s'ils étaient les meilleurs musiciens du monde. Notez qu'on peut, au dernier moment, leur demander d'autres nuances ou d'autres mouvements que ceux dont ils ont contracté l'habitude. Ils exécutent immédiatement et parfaitement ce qu'on leur demande. Ils se jouent des intonations difficiles, des pianissimos scabreux sur les notes élevées. Que de pareils chanteurs soient mal organisés pour la musique, c'est ce qu'il m'est impossible d'admettre; et, l'admît-on, il faudrait leur accorder par cela même un plus grand mérite qu'à d'autres qui, mieux organisés, n'arrivent pourtant pas au même résultat. Sachons donc recon-

naître franchement les qualités des autres : le contraire ne fera jamais de tort qu'à nous-mêmes. Il est certain qu'on peut chanter à Paris aussi bien qu'en Angleterre : les chœurs dirigés par M. Lamoureux, à ses exécutions des oratorios de Haendel et de Bach, atteignaient une perfection qui ne saurait être dépassée. Mais de pareilles exécutions ne sont, chez nous, qu'un accident, au lieu d'être, comme ailleurs, le résultat d'institutions permanentes. C'est qu'on ne trouve pas en France un nombre suffisant d'amateurs aimant assez la musique pour se donner complètement à des répétitions régulières et longtemps suivies. M. Bourgault-Ducoudray, après avoir fait exécuter *la Fête d'Alexandre*, *Acis* et *Galathée*, et une cantate de Bach, a dû renoncer à des efforts surhumains qui avaient compromis sa santé. Avant lui, M. Vervoitte avait dirigé une société de musique sacrée qui, après avoir brillé d'un vif éclat, disparut tout à coup. Pour l'honneur musical de la France, il est bien à désirer que cette œuvre soit reprise

et que les Vervoitte, les Bourgault et les Lamoureux trouvent des successeurs. Mais peut-être ne faudrait-il pas, si l'on voulait intéresser les amateurs français, se consacrer trop exclusivement à la musique de Haendel.

En Angleterre, Haendel est la base de l'oratorio, le pain quotidien de tout festin musical. Depuis la fondation du festival de Birmingham, on n'a pas manqué une seule fois d'y exécuter le *Messie*, sans préjudice d'autres œuvres du maître. Depuis que l'*Élie* de Mendelssohn a fait l'apparition triomphante que l'on sait, il est de règle de l'exécuter aussi. Voilà donc deux œuvres destinées à figurer éternellement sur les programmes du festival. Cela n'est pas sans y apporter quelque monotonie, et l'on frémit de penser à ce qui arriverait, si quelque autre œuvre parvenait à s'emparer au même degré de la faveur du public.

Cette persistance tient du reste à des causes tout autres que l'administration purement musicale; le dilettantisme anglais, en matière d'ora-

torio, se complique fortement de dévotion, et d'une dévotion toute spéciale. L'Angleterre a été tantôt catholique, tantôt protestante; au fond, elle ne saurait être ni protestante comme la race germanique, ni catholique comme les races latines. L'Angleterre est biblique, et l'ancien testament tient dans sa religion une place presque égale à celle qu'il tient dans la religion juive. De là l'intensité du succès des œuvres telles qu'*Israël en Égypte*, *Élie*, *Salomon* dont les sujets n'auront jamais pour les publics du continent l'intérêt qu'ils ont pour les Anglais. Cependant le triomphe est réservé au *Messie*, qu'on exécute partout et toujours; mais, à leurs yeux, l'Évangile c'est encore la Bible. Il y a là une nuance qu'on sent fort bien dans le pays et qu'il est très difficile de faire comprendre ailleurs.

LISZT

Les personnes qui s'intéressent aux choses de la musique se souviennent peut-être encore d'un concert qui fut donné, il y a quelques années, dans la salle du Théâtre-Italien, sous la direction de l'auteur de cet article. Le programme était entièrement composé d'œuvres orchestrales de Franz Liszt, celui que l'on s'obstine à nommer le grand pianiste, pour ne pas être obligé de convenir qu'il est un des grands compositeurs de notre époque. Ce concert a eu, dans le monde purement musical, un certain retentissement; il en a eu peu dans le

public, qui n'a pas encore appris à s'intéresser aux œuvres de Liszt. Liszt compositeur, cela paraît à bien des gens l'équivalent d'Ingres violoniste ou de M. Thiers astronome. Aussi le public, qui serait venu en foule pour entendre Liszt jouer dix mesures sur le piano, a-t-il montré, comme on devait s'y attendre, fort peu d'empressement à se déranger pour entendre la symphonie *Dante*, *Les Bergers à la crèche* et *Les Mages*, fragments symphoniques de l'oratorio *Christus*, et autres morceaux qui, venant de tel autre moins illustre, mais jouant médiocrement du piano, auraient certainement piqué sa curiosité. Il faut dire aussi, pour être juste, que ce concert avait été fort mal annoncé. Tandis que la *Estudiantina española* accaparait toutes les réclames et toutes les affiches possibles, le concert Liszt devait se contenter de la portion congrue, et ne parvint jamais, à aucun prix, à prendre sa place au milieu des affiches de théâtres.

Peu de jours après, un pianiste donnait un

concert aux Italiens et obtenait cette faveur. Les théâtres ont de ces mystères inexplicables pour les simples mortels. Le nom de Liszt se voyait bien, par-ci par-là, en fort grosses lettres à l'étage supérieur des colonnes d'affichage, là où le regard humain ne saurait parvenir sans l'aide d'un télescope. Ce fut assez pour que notre concert n'eût pas lieu devant une salle vide. La presse musicale, conviée, y assista au grand complet et fut assez bienveillante ; mais la portée des œuvres sur lesquelles elle était appelée à donner son opinion, sembla lui échapper absolument. On trouva, en général, que la musique de Liszt était bien écrite, exempte de la bizarrerie qu'on s'attendait à y rencontrer, et qu'elle ne manquait pas d'un certain charme. Ce fut tout.

Si telle était mon opinion sur les compositions de Liszt, je n'aurais certes pas pris la peine de rassembler un immense orchestre et de l'exercer pendant deux semaines pour les faire entendre. Aussi voudrais-je dire quelques

mots de ces œuvres encore si peu connues et dont l'avenir me semble si beau.

Il n'y a pas longtemps encore, la musique orchestrale n'avait que deux formes à sa disposition : la symphonie et l'ouverture. Haydn, Mozart et Beethoven n'avaient point écrit autre chose; qui aurait osé faire autrement qu'eux? Ni Weber, ni Mendelssohn, ni Schubert, ni Schumann ne l'avaient osé.

Liszt l'a osé.

Oser, en art, est ce qu'il y a de plus terrible au monde. En théorie, je l'accorde, rien n'est plus simple. Il n'y a pas de lois contre les arts, les artistes sont libres de faire ce qu'ils veulent; qui les en empêcherait?

Dans la pratique, tout les en empêche, tout le monde et eux-mêmes. Les formes nouvelles que l'on demande et que l'on désire, en apparence du moins, inspirent de la frayeur et de la répulsion. Pour accepter de nouvelles formes, pour en pénétrer le sens, il faut absolument que l'esprit fasse un effort : les gens qui aiment à

faire cet effort sont rares. Ce qu'on aime, c'est à se pelotonner dans sa paresse et dans sa routine, dût-on crever d'ennui et de satiété.

Liszt a compris que, pour imposer de nouvelles formes, il fallait en faire sentir la nécessité, les motiver, en un mot. Il est entré résolument dans la voie que Beethoven, avec la *Symphonie pastorale* et la *Symphonie avec chœurs*, Berlioz avec la *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie*, avaient indiquée plutôt qu'ouverte, car s'ils avaient agrandi le cadre de la symphonie, ils ne l'avaient pas brisé, et il a créé le *Poème symphonique*.

Cette création brillante et féconde sera auprès de la postérité son plus beau titre de gloire, et, lorsque le temps aura effacé la trace lumineuse du plus grand pianiste qui fut jamais, il inscrira sur son livre d'or le nom de l'émancipateur de la musique instrumentale.

Liszt n'a pas seulement lancé dans le monde musical cette idée du poème symphonique, il l'a développée lui-même, et, dans ses douze

Poèmes il a montré les principales formes que cette idée est susceptible de revêtir.

Avant de parler des œuvres elles-mêmes, disons quelques mots du principe qui en est l'âme, du principe de la *musique à programme*.

Pour beaucoup de personnes, la musique à programme est un genre nécessairement inférieur. On a écrit sur ce sujet une foule de choses, qu'il m'est impossible de comprendre.

La musique est-elle, en elle-même, bonne ou mauvaise? Tout est là.

Qu'ensuite elle soit, ou non, *à programme*, elle n'en sera ni meilleure ni pire.

C'est exactement comme en peinture, où le sujet d'un tableau qui est tout pour le vulgaire, n'est rien, ou est peu de chose pour l'amateur.

Il y a plus : le reproche qu'on fait à la musique de ne rien exprimer par elle-même, sans le secours de la parole, s'applique également à la peinture.

Un tableau ne représentera jamais Adam et Ève à un spectateur qui ne connaîtrait pas la Bible; il ne saurait représenter autre chose qu'un homme et une femme nus au milieu d'un jardin. Cependant le spectateur ou l'auditeur se prêtent à merveille à cette supercherie qui consiste à ajouter au plaisir des yeux ou des oreilles l'intérêt et l'émotion d'un sujet. Il n'y a pas de raison pour lui refuser ce plaisir : il n'y en a pas non plus pour le lui accorder. La liberté est complète : les artistes en usent et ils font bien.

Ce qui est incontestable, c'est que le goût du public le porte, à notre époque, vers le tableau à sujet et la musique à programme, et que le goût du public, en France du moins, a entraîné les artistes dans cette direction.

La musique à programme n'est pour l'artiste qu'un prétexte à tenter des voies nouvelles, et les effets nouveaux demandent des moyens nouveaux, chose, de tout temps, fort peu goûtée de MM. les chefs d'orchestre et maîtres de cha-

pelle, qui aiment avant tout leurs petites habitudes et le calme de leur existence. Je ne serais pas étonné que la résistance aux œuvres dont nous parlons vînt, non pas du public, mais des chefs d'orchestre, peu jaloux de se mesurer avec les difficultés de toute nature dont elles sont hérissées. Toutefois je ne me permettrais pas de l'affirmer.

Les compositions auxquelles Liszt a donné le nom de poèmes symphoniques sont au nombre de douze :

N° 1, *Ce qu'on entend sur la montagne*, d'après Victor Hugo.

N° 2, *Tasso*, Lamento et Trionfo.

N° 3, *Les Préludes*, d'après Lamartine.

N° 4, *Orphée*.

N° 5, *Prométhée*.

N° 6, *Mazeppa*.

N° 7, *Fest Klänge*, bruits de fête.

N° 8, *Héroïde funèbre*.

N° 9, *Hungaria*.

N° 10, *Hamlet*.

Nº 11, *La bataille des Huns*, d'après Kaulbach.

Nº 12, *L'idéal*, d'après Schiller.

Liszt a encore écrit les symphonies *Dante* et *Faust* qui n'ont de la symphonie que le nom et sont en réalité des poèmes symphoniques en deux et en trois parties, et deux tableaux musicaux d'une grande valeur, la *Valse de Méphistophélès* et la *Procession nocturne* d'après les fragments du poème *Faust* de Lenau.

Nous ne parlerons pas de ses oratorios et de ses messes, ni de son œuvre pour le piano, qui est immense, et dont tout pianiste qui écrit pour son instrument ressent, à son insu, l'influence ; bornons-nous à sa musique orchestrale.

Le poème symphonique, dans la forme que Liszt lui a donnée, est d'ordinaire un ensemble de mouvements différents dépendant les uns des autres et découlant d'une idée première, qui s'enchaînent et forment un seul morceau. Le plan du poème musical ainsi compris peut varier

à l'infini. Pour obtenir une grande unité en même temps que la plus grande variété possible, Liszt choisit le plus souvent une phrase musicale qu'il transforme au moyen des artifices du rythme de façon à lui faire prendre les aspects les plus divers et à la faire servir à l'expression des sentiments les plus dissemblables. C'est un des procédés les plus habituels à Richard Wagner, et c'est, à ce que je crois, le seul commun aux deux compositeurs. Comme style, comme emploi des ressources de l'harmonie et de l'instrumentation, ils diffèrent autant que peuvent différer deux artistes contemporains et se rattachant en définitive à la même école.

Le poème *Tasso* peut être pris pour type du genre de composition qui nous occupe. Le thème principal est celui que chantaient, il y a peu d'années encore, les gondoliers de Venise et sur lequel ils récitaient les strophes de la *Jérusalem délivrée*.

Après une introduction qui peint la folie du Tasse, et dans laquelle les accents d'un sombre

désespoir alternent avec de diaboliques ricanements, la plaintive mélodie se déroule avec toute la mélancolie des lagunes de Venise, où l'auteur l'a recueillie; et, subitement transformée, elle éclate en un court chant de triomphe. Un éclair de raison a traversé l'âme du Tasse, qui pressent sa gloire future; puis sa mémoire se réveille : dans un long crescendo, il semble qu'un vaste rideau se lève, et, aux sons d'un menuet d'une suprême élégance, nous voyons se promener sous les arcades somptueuses, dans les jardins enchantés de Ferrare, les beautés aux regards de flamme, à la démarche princière, aux riches vêtements, dont les sourires ont troublé à jamais l'âme du poète; et la phrase des lagunes se déroulant sous une nouvelle forme nous montre le poète lui-même, dont la tendre mélancolie contraste de la façon la plus musicalement pittoresque avec ces coquetteries féminines. Mais la vision se trouble, la raison du Tasse s'est obscurcie de nouveau, le héros s'éteint dans une dernière convulsion...

Alors commence le splendide final; le « trionfo » succède au « lamento »; les trompettes sonnent, la foule se précipite pour acclamer le génie qu'elle avait méconnu, et la phrase plaintive, métamorphosée en chant de victoire, éclate avec toute la puissance dont l'orchestre moderne est capable. Telle est, dans ses lignes principales, cette belle composition qui a été exécutée avec un succès triomphant aux concerts Pasdeloup. Il n'est pas probable que le public ait saisi les nuances poétiques de l'œuvre, qu'aucune notice explicative ne lui avait indiquées; mais l'ordonnance du morceau est si claire, les différentes parties se succèdent par oppositions si savamment ménagées, le charme des mélodies est si grand, que le seul côté musical suffit au succès du morceau.

On en peut dire autant du poème symphonique *Les Préludes*, d'après Lamartine, que l'affiche des concerts populaires a toujours intitulé *Prélude*, ce qui ne signifie absolument rien. La même phrase mélodique y prend des

allures tantôt amoureuses, tantôt pastorales, tantôt guerrières; un orage se forme, grandit, éclate et s'apaise au milieu de la composition. Le tout charme l'auditoire, indépendamment de toute idée poétique et littéraire, et cela suffit à démontrer la fausseté de cette assertion, que la musique descriptive devient incompréhensible quand on n'en connaît pas le programme, et par conséquent n'est pas de la musique. Mais combien le charme est plus grand, quand, au plaisir purement musical, vient s'ajouter celui de l'imagination parcourant sans hésiter une voie déterminée, et attachant une idée à la musique, ce qu'elle fait, quoi qu'on ait pu dire, si aisément. Toutes les facultés de l'âme sont à la fois mises en jeu, et dans le même but. Je vois bien ce que l'art y gagne, il m'est impossible de voir ce qu'il y perd.

Ce que l'art y gagne, ce n'est pas une plus grande beauté, c'est un plus vaste champ pour exercer son pouvoir, c'est une plus grande variété de formes et une plus grande liberté

Tout cela n'est point à dédaigner, ce me semble.

A côté de ces poèmes aux vastes dimensions, Liszt en a écrit de plus courts, *Orphée* par exemple, où l'on rencontre bien quelques passages d'une allure plus pressée ou plus ralentie, mais où il n'est rien de pareil aux différentes parties bien tranchées qui se trouvent dans le *Tasse*, dans *les Préludes*, dans *Ce qu'on entend sur la montagne*, et pourtant cela ne ressemble ni à une ouverture, ni à un fragment de symphonie ; c'est bien un « poème symphonique », un morceau d'une espèce nouvelle, par sa coupe aussi bien que par son caractère.

Il serait bien difficile de faire comprendre au public pourquoi ce vaporeux et délicieux morceau, qui semble improvisé par un artiste de génie sur un instrument rendant à lui seul les effets multiples de l'orchestre est intitulé *Orphée*. L'idée du poète musicien est tout à fait mystique, et il l'a expliquée dans une préface qui accompagne la partition. Cela est sur la frontière de la musique à programme et de

la musique pure ; et le mieux pour les trois quarts des auditeurs serait de se laisser aller, sans réfléchir, au charme musical de l'œuvre et aux impressions qu'elle fait naître. Rien de plus délicat, rien de plus exquis. Cette œuvre est encore inconnue du public parisien, je ne sais pourquoi.

Mazeppa a d'abord eu, dans l'œuvre de l'auteur, la forme d'une étude pour le piano, étude héroïque, effroyable, presque inaccessible pour tout autre que Liszt lui-même. En devenant poème symphonique, *Mazeppa* s'est enrichi d'une merveilleuse entrée en matière ; il n'y a pas d'exemple en musique d'une pareille course échevelée, qui entraîne violons, altos et violoncelles, comme un torrent déchaîné entraîne les brins d'herbe dans son cours. C'est là l'excuse des excès d'enthousiasme d'une admiratrice de Liszt, madame Olga Jamina, qui, dans une série d'articles à la louange des *poèmes symphoniques*, traitant, au passage, de « *vieille botte* » la *neuvième* symphonie de Beethoven, et, abordant

l'analyse de *Mazeppa*, décrit ainsi une phrase musicale :

« Les douleurs inconnues, les angoisses sans nom, les souffrances indéfinissables, les inquiétudes bizarres, les caprices morbides, les dépravations fantasques, tout ce que le plus profond de l'âme humaine cache enfin d'amour et d'amertume, de lumière et de ténèbres, ce chant gigantesque le révèle avec une saveur exquisement étrange, reculant les bornes de la langue musicale, traduisant la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, dans les contours les plus vagues et les plus fuyants. »

Je le déclare en toute sincérité, une simple phrase musicale, fût-elle écrite par le Père Éternel, ne répondra jamais à une pareille description. On ne traite pas en quelques mots *de omni re scibili et quibusdam aliis*. Mais je suis parfaitement d'accord avec madame Olga Jamina quand elle dit que *Mazeppa* est un chef-d'œuvre. L'imitation physique du galop du cheval y est tout à fait secondaire, et nullement

réaliste, comme pourraient le craindre les ennemis de la musique descriptive; le titre indique le sujet et cela suffit pour fixer la direction des idées. Au milieu de la course furieuse de l'orchestre, ressortent avec intensité des phrases chantantes qui disent à merveille ce qu'elles veulent dire. Le cheval dévore l'espace, mais tout l'intérêt est concentré sur l'homme qui souffre et qui pense. Vers le milieu de la composition, on sent comme l'impression d'une immensité sans bornes; cheval et cavalier fuient dans la steppe illimitée, et le regard de l'homme sent confusément, plus qu'il ne les voit, les mille détails de l'étendue. Il y a là un merveilleux effet d'orchestre. Les instruments à cordes, divisés à l'extrême, font entendre de haut en bas de leur échelle une foule de petits sons de toute espèce, liés, détachés, pincés, avec le bois de l'archet même, et du tout résulte une sorte de crépitation harmonieuse d'une excessive ténuité, toile de fond sonore, sur laquelle s'enlève, comme au premier plan, une phrase plain-

tive et touchante. Et tout finit par une marche Tcherkesse d'un irrésistible effet, sur laquelle Mazeppa « se relève roi ».

On a tout fait pour imposer au public parisien la musique allemande, parfois bien à contretemps, alors qu'il s'agissait d'œuvres assurément bien écrites, mais lourdes, antipathiques, reflétant d'une façon désolante l'esprit étroit et pédant de certaines petites villes de la Germanie. Je forme ce souhait, en finissant, qu'on fasse la dixième partie des efforts ainsi tentés pour l'œuvre de Liszt, si coloré, si vivant, si mélodique même, qui est populaire en Russie et qui le deviendra en France, le jour où on prendra la peine de le faire connaître comme il convient.

LE RÉPERTOIRE

Il vient de se passer une chose étonnante.

Un illustre compositeur allait donner dans un grand théâtre un ouvrage nouveau. Directeur, artistes, public, tous étaient dans l'état de gens affamés, qui voient arriver l'heure du repas avec l'espérance d'une dinde truffée. La distribution des rôles était faite, les décors commandés, rendez-vous était pris pour la lecture; on avait décidé du jour où commenceraient les répétitions.

La lourde voiture qui porte la destinée des opéras nouveaux allait se mettre en branle. On allait partir, on partait, on était parti!

Patatras!

Le directeur reçoit du compositeur une lettre à peu près en ces termes :

« Je ne suis pas pressé de voir représenter mon opéra. Vous connaissez ma musique, vous devez être de mon avis. »

A quoi le directeur a répondu :

« A votre aise. »

On savait de longue date quelle était la modestie de l'illustre maître et la parfaite courtoisie du directeur; mais on ne les aurait jamais soupçonnés d'aller aussi loin. L'auteur avait parlé à ses amis de sa partition comme un père qui se réjouit de voir débuter sa fille; un éditeur avait tiré de sa poche cinquante mille francs, comme nous autres musiciens en tirons vingt sous; le directeur se réjouissait d'avoir mis la main sur une vraie pièce. Ajoutez à cela qu'auteur et directeur étant liés par un traité, celui-ci pouvait exiger que le compositeur lui laissât la libre disposition de sa partition, dont le retrait le met dans un cruel embarras.

Que s'est-il donc passé?

Comme dit le chœur dans les *Diamants de la couronne :*

> J'ai beau chercher dans ma tête,
> Je cherche et ne trouve rien.

A l'Opéra, on est d'autant plus embarrassé, qu'on avait, paraît-il, l'intention de profiter du succès plus que probable de l'ouvrage nouveau pour retirer du répertoire un ou deux ouvrages anciens et les laisser reposer pendant quelque temps. Car il en est des opéras comme des navires. On sait que les navires, quand ils ont parcouru les océans Atlantique, Pacifique, Arctique, Antarctique, reviennent un beau jour dans un état déplorable. Un tas de végétations parasites, de coquillages inutiles et bizarres envahit leur coque, au point d'alourdir leur marche ; on est obligé de les retirer du monde, de les confiner pendant quelque temps dans un bassin où on les ratisse, où on les nettoie, où on les remet autant que possible dans l'état où ils étaient le jour où ils ont quitté le chantier natal. Il en est de même des opéras.

A mesure qu'ils voguent à pleines voiles sur l'océan du succès, les chanteurs, les instrumentistes, les chefs d'orchestre, les chefs de chant, les metteurs en scène s'attachent à leurs flancs, si bien que leur allure en est d'abord embarrassée, puis entravée. Force est donc de les délivrer de ce qui les gêne et de les remettre à flot.

Le public, quand il assiste à l'exécution d'un opéra, croit naïvement qu'on le lui fait entendre tel qu'il est ; il ne se doute pas de tous les milieux plus ou moins transparents qui s'interposent entre lui, public, et la pensée de l'auteur. Cette pensée ne lui apparaît, la plupart du temps, que voilée et méconnaissable, souvent même elle ne lui apparaît pas du tout : c'est ce qui arrive dans le cas si fréquent des coupures barbares, véritables mutilations qui devraient être défendues par les lois. « Ce qui est coupé n'est jamais sifflé, » dit-on, et l'on coupe sans réfléchir que ce qui est coupé n'est jamais applaudi non plus.

Le magnifique ensemble qui commence le finale du second acte des *Huguenots* est défiguré par la suppression d'un quatuor pour voix d'hommes, qui compte quatorze mesures et dure en tout *une demi-minute;* mais ce quatuor est l'âme du morceau, qui, sans lui, n'est plus qu'un débris informe, sans beauté comme sans effet. Il aura suffi qu'un jour l'indisposition d'un artiste rende la coupure nécessaire ; c'est une affaire finie : au théâtre, ce qui a été coupé ne reparaît plus. Et, dans ce qu'on exécute intégralement, croyez-vous qu'on vous donne la pensée de l'auteur ? Nullement.

Les interprètes sont possédés toujours et partout d'une idée fixe : faire des changements, en faire le plus possible pour substituer leur propre création à celle de l'auteur. Les plus illustres ont donné l'exemple. Un très grand chanteur enseigne ce précepte, en fait de nuances : « Suivez toujours l'impulsion de la phrase musicale ». Et il prend pour modèle la phrase des *Huguenots* : « Le danger presse, le temps vole :

Laisse-moi, laisse-moi, laisse-moi partir ! » La phrase commence dans le médium de la voix, et s'élève progressivement jusqu'au *la bémol* aigu qu'elle atteint sur le troisième « laisse-moi » !

Fidèle à son principe, le professeur indique un long *crescendo*, qui aboutit à un *fortissimo* sur le *la bémol*. Or l'auteur a indiqué précisément tout le contraire : après avoir fait attaquer vigoureusement les deux premiers *laisse-moi*, il marque un *piano* sur le troisième. Cette nuance est une trouvaille de génie. C'est l'expression la plus éloquente des hésitations, du trouble de Raoul qui sent bien, en disant *laisse-moi partir*, qu'il n'a pas la force de s'en aller.

D'un bout à l'autre des grands ouvrages du répertoire, voilà comme on défigure la pensée de l'auteur, la glose a pris la place du texte. Le public, croyant à la sincérité de ses interprètes, s'est habitué à la falsification : il s'étonnerait maintenant si un ténor ne chantait pas à tue-tête :

Tu l'as dit, oui, tu m'aimes !

en dépit du contraste clairement indiqué dans la partition entre les cris désespérés de Valentine et les supplications caressantes de Raoul. Il doit pourtant y avoir, dans la salle, des spectateurs qui ont dit cela au moins une fois dans leur vie et qui n'ont pas oublié sur quel ton cela se dit.

Mais on ne change pas seulement les nuances (qui, parfois, changent tout), on change les rythmes; on ne s'arrête pas au rythme qui est l'ossature de la musique, on change les notes. Qu'importe! l'auteur endosse tout cela! Et voilà comment les opéras vieillissent, pâlissent, tombent de décrépitude en désuétude.

D'autre part, les chanteurs ont désappris à dire le récitatif. On a inventé une méthode empirique « la diction large du récitatif », qui permet de se passer de réflexion et d'intelligence, mais qui a donné aux récitatifs une telle monotonie, que leur nom seul est devenu synonyme d'ennui.

Les compositeurs ont alors eu recours à la déclamation mesurée, où tout est réglé d'avance,

ce qui écarte le danger de l'initiative du chanteur, qu'on sait devoir conduire à des résultats funestes. La critique a fait à ce système de précaution si judicieux une guerre acharnée : elle l'a affublé du sobriquet de *mélopée* et a prononcé contre lui un véritable *delenda Carthago*. Les compositeurs qui ont trouvé dans la déclamation mesurée une grande sécurité d'une part, et, de l'autre, d'immenses ressources, ont continué et continueront longtemps encore à suivre ce système, que la force des choses leur a imposé.

MADAME MIOLAN-CARVALHO

(A PROPOS DE LA REPRISE DE « LA FLUTE ENCHANTÉE »)

Ce n'est pas l'Opéra-Comique, ce n'est pas un théâtre lyrique, c'est un théâtre italien qui devrait nous donner la *Flûte enchantée*, les *Noces de Figaro* et *Don Juan*, et tout le répertoire de Mozart dont le public est si friand. Mais, madame Carvalho désirant chanter Pamina de la *Flûte enchantée*, il fallait bien que l'Opéra-Comique jouât la *Flûte enchantée*. Périssent tous les cahiers des charges du monde, s'ils doivent nous priver de cette fête : madame Carvalho chantant Mozart.

Qui l'eût dit, quand la petite Miolan chantait avec une petite voix de petites romances, qu'elle deviendrait l'interprète brevetée des grands maîtres? Le rôle de Marguerite, de *Faust*, a opéré cette transformation dernière d'un talent qui a eu plusieurs floraisons successives.

Après avoir reçu quelques leçons de Delsarte, madame Carvalho fut, comme on sait, élève de Duprez. Ce qu'on sait moins, c'est qu'à la suite d'une représentation extraordinaire à l'Opéra, où elle avait chanté le trio de la *Juive* (rôle d'Eudoxie) elle faillit être engagée à ce théâtre. avant même qu'elle obtînt les palmes du Conservatoire. Sa carrière en eût été sans doute profondément modifiée.

Elle débuta dans l'*Ambassadrice* (1850) et créa peu après le rôle de Giralda. Sa voix avait alors pour caractère une pureté et une acuité sans pareilles; son talent unissait à une virtuosité déjà complète un art de phraser qui semble chez elle un don de nature et aboutit à une impression d'extrême simplicité. « Elle a peu

de voix disait-on alors, mais elle phrase si bien! » Ce peu de voix devint d'année en année plus éclatant et plus solide. Après avoir créé les *Noces de Jeannette*, son premier grand succès, et les *Papillotes de M. Benoît*, un petit ouvrage de Reber qui méritait de rester au répertoire, mademoiselle Félix-Miolan, qui était devenue madame Carvalho, quitta le théâtre pendant plusieurs mois pour raisons de santé. Elle rentra dans le *Pré aux Clercs* (1854) qui n'avait pas été joué depuis de longues années; elle reparut avec des moyens tout nouveaux, un organe chaud et coloré qu'on ne lui connaissait pas. Ce fut une révélation; cent représentations n'épuisèrent pas le succès de cette reprise, succès que l'œuvre et l'interprète se partageaient également. On crut alors madame Carvalho arrivée à son apogée.

Ce n'était que le commencement.

On sait que madame Carvalho, ayant quitté brusquement l'Opéra-Comique, y fut remplacée par madame Cabel qui sortait du théâtre Lyrique

et laissait vacant le rôle de la Fanchonnette écrit spécialement pour elle. Madame Carvalho s'empara du rôle, et M. Carvalho prit la direction du théâtre, direction fameuse à tant de titres et dont il n'y a pas lieu de parler ici. Avec le rôle brillant de la Fanchonnette et son prodigieux *Carnaval de Venise*, madame Carvalho prit alors le sceptre de la vocalise et fut proclamée la première chanteuse à roulades de l'univers.

Ce fut à cette époque que M. Carvalho, ayant appris peut-être que M. Gounod méditait depuis longtemps sur le *Faust* de Gœthe, lui demanda un ouvrage sur le sujet. Peu de personnes savent que le rôle de Marguerite était primitivement destiné à madame Ugalde, qui ne s'est jamais consolée de ne pas l'avoir créé. Ce fait explique la tessiture assez grave du rôle; ce n'est pas ainsi qu'on eût écrit pour madame Carvalho, qui passait pour le type du soprano aigu et suraigu. En travaillant ce rôle, madame Carvalho changea la nature de sa voix, et lui

donna, chose inattendue, sa plus haute valeur et son véritable caractère.

Tous les grands talents du monde artistique ont passé sur le rôle : madame Carvalho est restée la Marguerite des Marguerites. Personne n'a jamais dit comme elle !

Non, Monsieur, je ne suis demoiselle ni belle.

Après la chute du théâtre Lyrique, madame Carvalho fut engagée à l'Opéra.

« Je vous préviens, lui dit le directeur en l'engageant, que le rôle de Marguerite est réservé à mademoiselle Nilsson. » Mademoiselle Nilsson, en effet, créa *Faust* à l'Opéra, et s'y montra une très remarquable Marguerite, admirable même dans certains passages, ce qui n'empêcha pas madame Carvalho de reprendre tout naturellement possession du rôle, et de s'y montrer supérieure, non seulement aux autres, mais à elle-même. Au théâtre Lyrique, elle avait chanté *Faust;* à l'Opéra, elle le joua, et

elle arriva à des effets de puissance dont sa voix ne paraissait pas susceptible.

Faut-il rappeler quel regain de jeunesse elle a su donner à la Reine des *Huguenots*, à Mathilde, de *Guillaume Tell?*

Depuis, l'Opéra-Comique l'a revue dans le *Pré aux Clercs* et elle a installé le grand Opéra dans la maison avec *Roméo et Juliette*, la dernière création du théâtre Lyrique, que l'Opéra n'a pas su s'approprier.

Enfin cette voix, jadis si frêle, a fait quelque temps encore les beaux jours du nouvel Opéra, et elle nous charme encore dans la *Flûte enchantée.*

Madame Carvalho a créé *Giralda*, *Le Carillonneur de Bruges*, *Les Mystères d'Udolphe*, *Les Noces de Jeannette*, *Le Nabab*, *Les Papillottes de M. Benoît*, *La Fanchonnette*, *La Reine Topaze*, *Margot*, *Faust*, *Philémon et Baucis*, *Mireille*, *La Fiancé d'Abydos*, *Roméo et Juliette.* Elle a rendu d'autres services à l'art que ces étoiles nomades qui entassent des mil-

lions, mais qui passeront sans laisser de traces.

La plus grande qualité de madame Carvalho est peut-être la prononciation. Si vaste que soit la salle où elle chante, on ne perd jamais un mot. C'est plus que de la prononciation, c'est de la diction. Puisse-t-elle enseigner cet art aux jeunes débutantes ! Quant au charme, à l'art proprement dit, on ne l'enseigne pas plus que la beauté ; mais on ne saurait trop le répéter aux jeunes artistes, quels que soient les dons naturels, on n'arrive pas au grand talent sans un un grand travail. Pendant toute sa vie, madame Carvalho n'a pas cessé de fortifier et de perfectionner son talent ; et, malgré les succès et les adulations, elle a toujours été son propre juge à elle-même, un juge sévère et implacable.

LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS

La Société des Concerts a rouvert ses portes, portes redoutables presque à l'égal de celles de l'*Enfer* du Dante, et sur lesquelles on pourrait écrire : « Laissez toute espérance, vous qui voulez entrer ! » Que de gens ont caressé toute leur vie le rêve d'une stalle au Conservatoire, sans parvenir à le réaliser ! Combien de compositeurs ont souhaité de voir leur nom sur cette petite affiche jaune, grande comme la main, et sont morts, privés de cette consolation suprême ! La Société des Concerts est inaccessible à la pitié, à la faiblesse, à tous les sentiments qui dirigent souvent les hommes : rien ne l'écarte de sa voie,

rien ne la détourne de son but, quelle que soit la composition de son comité, nommé à l'élection et renouvelé sans cesse; on dirait qu'elle obéit à une sorte de fatalité.

Ce n'est pas à dire qu'elle ne se soit, comme tout au monde, modifiée avec les années. Elle s'est modifiée dans le sens de la solidité. On peut, en consultant le recueil des programmes de la Société, publiés par Elwart, se convaincre que l'esprit qui présidait à la composition des anciens concerts était très large et admettait bien des choses qui ne seraient plus tolérées aujourd'hui. Dans mon extrême jeunesse, j'ai encore assisté à des spectacles assez singuliers, notamment à l'exhibition d'un concerto pour trombone, exécuté par l'auteur, qui levait au ciel des bras désespérés, tandis que les éclats de rire de l'auditoire se mêlaient aux arpèges déchirants du terrible instrument. Tel un rire inextinguible s'emparait des dieux, quand Vulcain apparaissait dans l'Olympe!

La Société s'est aussi modifiée dans le sens de

la perfection. Ne croyez pas ceux qui viendraient vous dire que les exécutions ont dégénéré : c'est justement tout le contraire. Au charme, à la distinction de la sonorité, qui signalèrent de tout temps la Société, se sont jointes la précision du rythme et la justesse des mouvements qui lui faisaient quelquefois défaut. Le fini des nuances s'est complété de l'élégance du style. Si l'on excepte Habeneck, qui garde l'incomparable mérite de l'impulsion première, aucun chef n'aura été aussi précieux pour la Société que M. Deldevez. Il a eu assez d'autorité pour faire une guerre victorieuse à une foule de petites erreurs implantées depuis longtemps, et qui passaient à l'état de traditions.

En devenant de plus en plus parfaite, la Société est devenue de plus en plus exclusive, et il fallait qu'il en fût ainsi, car ce n'est pas en exécutant sans cesse de nouvelles œuvres qu'on peut parvenir à une perfection supérieure Aussi la Société ne s'assimile-t-elle des œuvres nouvelles que dans la mesure de ce qui lui est

strictement nécessaire pour rafraîchir son répertoire. En cela, elle a été singulièrement favorisée par les circonstances qui, au premier abord, semblaient plutôt faites pour lui nuire. La création des Sociétés symphoniques rivales lui a permis de se tenir à l'écart, sinon du mouvement, du moins du torrent musical, de choisir son terrain, ce qui lui eût été bien difficile, si elle était restée seule au monde. Sa résistance au progrès moderne l'eût rendue peu sympathique, ou bien elle eût été brisée par le courant de l'opinion publique et cette force des choses à laquelle tout finit par céder; et alors, forcée d'augmenter le nombre de ses programmes, de faire face à la fois au passé et à l'avenir, elle risquait de se dénaturer. Les Concerts du Cirque et du Châtelet l'ont délivrée de tout souci, en même temps qu'ils démontraient la supériorité de leur aînée, sa perfection inimitable et désespérante dans certaines spécialités. De cette façon, la vie musicale a maintenant à Paris plusieurs organes qui ont leurs fonctions distinctes. Au

Cirque et au Châtelet, se produisent les œuvres nouvelles, les importations exotiques, les tentatives hardies et dangereuses qui, rue Bergère, paraîtraient criminelles : à la Société des Concerts, on songe avant tout à faire la meilleure musique possible, on tend sans cesse vers la perfection idéale et absolue. Là est l'intérêt musical, dans ces institutions se complétant l'une par l'autre, et dont la célèbre Société est la souche glorieuse et vénérée, et non dans tous ces petits théâtres où on ne fait pas plus de musique que de littérature et auxquels cependant la critique musicale prête une attention sérieuse que les concerts ne parviennent pas toujours à obtenir, bien que la faveur du public leur soit complètement acquise.

C'est qu'il y a encore en France, il faut bien le dire, dans certains milieux, un préjugé contre les concerts et la musique instrumentale, préjugé qui tend à disparaître de plus en plus, mais qui continuera, comme tous les préjugés, à laisser des traces dans les idées et dans les

mœurs, longtemps après qu'il aura disparu. Les élèves du Conservatoire ne se doutent guère qu'il y a vingt-cinq ans, la Société des Concerts passait dans l'établissement du faubourg Poissonnière pour une sorte de foyer d'hérésie, eux qui peuvent assister à ses répétitions générales — les élèves de composition du moins, car, pour les autres, il paraît que cela n'aurait aucune utilité. Au temps dont je parle, les élèves des classes de composition étaient exclus eux-mêmes de ces répétitions, c'est-à-dire privés du meilleur moyen qu'ils pussent trouver d'apprendre quelque chose, quand ce moyen était à leur portée.

La tentation, pour moi, était irrésistible; je me faufilais dans les couloirs, je me blottissais dans les loges, j'arrivais toujours à attrapper quelques bribes de musique, et je rapportais dans les classes une odeur de Beethoven et de Mozart qui sentait fortement le fagot. C'est alors qu'avant d'avoir rien écrit, je me suis fait cette réputation de compositeur dangereux qui me

restera toute ma vie et dont j'ai pris mon parti depuis longtemps. On a bien à tort accusé « la musique de l'avenir » de m'avoir perverti ; quand je l'ai connue, ma perdition était accomplie de longue date. J'avais déjà mordu au fruit défendu, et la Société des Concerts, nouvelle Ève, m'avait tendu la pomme.

Quant à elle, c'est très difficilement qu'elle mord aux pommes qu'on lui présente ; elle flaire longtemps et soigneusement avant de se décider.

« Nous avons cherché dans Schumann » me disait un jour un membre de la Société, « nous n'avons rien trouvé ». La Société flairait. Depuis, elle a mordu à Schumann comme elle avait mordu à Mendelssohn ; elle nous a donné la *Symphonie en si bémol*, elle nous a donné *Manfred* et elle vient d'inaugurer la saison par une exécution miraculeuse de la *Symphonie en ut*. Une pareille exécution transfigure une œuvre, la fait entrer dans la lumière supérieure de l'immortalité. Le public du lieu, si peu maniable,

comme on sait, après s'être montré un peu froid pour la première partie, a témoigné d'un véritable enthousiasme pour la seconde et la troisième ; et, s'il a été de glace pour le finale, il a fait preuve en cela d'un véritable goût musical.

La musique de Schumann n'est pas encore assez bien connue en France, pour qu'il soit possible de la discuter à fond. Il est bon qu'on sache cependant, pour ne pas faire fausse route, que Schumann n'est pas l'homme des compositions de longue haleine et qu'il faut toujours s'attendre à rencontrer des parties faibles dans ses œuvres, quand elles ont de vastes proportions ; *Manfred* seul se soutient d'un bout à l'autre. Sorte d'Alfred de Musset musical, Schumann est l'homme des choses exquises : il sait être grand dans les petits genres et dans les petits cadres. Incapable d'écrire un ouvrage comme *Élie*, il a complètement battu Mendelssohn dans le *Lied* et la musique de piano. Pour qui connaît les *Scènes de la Forêt* et les *Kreisleriana*, les

célèbres *Romances sans paroles* ne sont plus que des ombres. Là où Mendelssohn peignait des aquarelles, Schumann a gravé des camées.

LES ENVOIS DE ROME

Il y a peu de séances musicales aussi intéressantes que l'audition des envois de Rome, quelle que puisse être la valeur des œuvres exécutées ; ou plutôt il devrait y avoir peu de séances aussi intéressantes, car, dans les conditions présentes, l'intérêt est assez médiocre pour qui ne voit pas le fond des choses. Or le public n'en saurait voir que la surface.

Il est à peine croyable que, pendant de si longues années, les envois de Rome ne parvenaient pas jusqu'au public. Un rapport lu en séance académique, et c'était tout. Faut-il être surpris, si les lauréats mettaient peu d'empresse-

ment à remplir le programme qui leur était imposé ? Et quel programme ! On y voyait figurer un opéra-bouffe italien. Je pense que ce fameux opéra-bouffe est tombé en désuétude : je n'en jurerais pas cependant, car lorsqu'on s'aventure en pays académique, ou ne doit s'étonner de rien.

S'imagine-t-on l'ennui, le découragement du musicien condamné à écrire des partitions qu'il sait ne devoir jamais être exécutées, quand, autour de lui, les peintres, les sculpteurs, les architectes, les graveurs travaillent en vue d'une exposition publique, à laquelle tout Paris doit accourir en foule, dont toute la presse doit s'occuper?

Plus d'un artiste a fait son nom à l'école de Rome, il en est même qui ont eu à l'exposition des beaux-arts leurs succès les plus populaires, comme M. Cavelier, resté pour le gros public l'auteur de la *Pénélope*. Qui ne se souvient des envois de Rome de MM. Baudry et Barrias, des envois d'Henri Regnault. Ce dernier même, si j'ai bonne mémoire, fut blâmé pour avoir fait

plus que ne lui demandaient les règlements. Cette faute est de celles qui obtiennent facilement miséricorde.

Pour les musiciens, c'est une autre affaire ; le musicien, retour de Rome, est légendaire : son séjour dans la Ville-Éternelle n'a servi qu'à le faire oublier, en supposant qu'on le connût déjà. Il lui faut travailler lui-même à se faire un nom, frapper à toutes les portes, essuyer des rebuffades ou chercher à attirer lui-même le public autour de ses œuvres, ce qui, comme on sait, est presque impraticable.

Aussi doit-on compter, parmi les meilleures réformes opérées au Conservatoire par M. Ambroise Thomas, l'exécution des œuvres envoyées par les lauréats de l'Institut. Pourquoi faut-il qu'en France, on ait tant de peine à faire complètement ce que l'on fait, à marcher franchement dans une voie bien ouverte? Pourquoi voit-on des difficultés partout où il n'y en a pas, au lieu de les aplanir là où elles sont?

Mettre quelque chose où il n'y avait rien, c'est excellent; mais ce n'est pas assez.

Quelques fragments exécutés une seule fois sans répétitions suffisantes devant un petit auditoire d'invités, qu'est cela auprès de l'exposition du palais des beaux-arts à laquelle est convié le public tout entier? C'est d'une pauvreté lamentable.

Voyons maintenant comment cette exécution est organisée.

Les chœurs sont composés des élèves des classes de chant du Conservatoire.

C'est un charme de les entendre. Ces voix jeunes et fraîches, bien exercées, pleines d'ardeur, donnent à la partie chorale un relief qu'on chercherait vainement dans les exécutions ordinaires, avec des choristes de profession.

L'orchestre est composé d'excellents artistes, dirigés par le chef de la Société des Concerts. Il a un premier inconvénient : celui de ne pas être assez nombreux. Il en a un autre beaucoup plus grave, c'est qu'il est impossible d'exiger de

lui des répétitions fréquentes, encore moins de fréquentes exécutions. On doit se contenter de deux répétitions et d'une seule exécution. Pour faire autrement, il faudrait ne pas reculer devant des frais énormes, insensés, presque ridicules.

Qu'arrive-t-il? C'ést que l'audition, mal préparée, est insuffisante, malgré le talent d'un orchestre d'élite; car il n'y pas, pour la musique d'ensemble, de talent qui puisse suppléer aux études ; c'est qu'au lieu d'exécuter tous les envois de Rome, on se borne à faire entendre les envois de dernière année, que dis-je? des fragments de ces envois; c'est que ces fragments sont entendus une fois seulement par une poignée d'auditeurs et n'arrivent au public que par la voie des comptes rendus de journaux faits d'après cette audition unique. Cette année, l'exécution a été passable; l'année dernière elle avait été au-dessous du médiocre.

Eh bien! rien n'était plus facile que d'organiser ces auditions sur des bases assez larges pour

satisfaire complètement les légitimes exigences des lauréats. Les classes instrumentales du Conservatoire sont là pour fournir un orchestre comme les classes de chant pour fournir un chœur et des solistes. Et qu'on ne vienne pas dire que cela est incompatible avec le travail des élèves : cela couronnerait au contraire leur travail et leurs études.

Cela se fait, sans inconvénient, au Conservatoire de Vienne; cela se faisait autrefois au Conservatoire de Paris, du temps où florissaient les « exercices » dramatiques dans lesquels on représentait des opéras.

On a entendu là *Joseph* de Méhul, comme on ne l'entendra pas souvent. On y a représenté *Otello* tout entier, et je n'oublierai jamais l'impression terrible que m'avait fait éprouver le finale du grand duo du dernier acte, ni ma surprise quand j'ai vu qu'au théâtre, on supprimait cette scène shakespearienne. Voilà comment sont traités les chefs-d'œuvre qu'on nous donne ensuite pour modèles ! Quoi de plus simple du

reste? Quand on va voir un opéra de Rossini, ce n'est pas pour éprouver des émotions, n'est-pas? C'est pour se régaler de mélodie; et, dans ce finale, il est question de rage, de désespoir, d'éclairs et de tonnerre, mais point de mélodie.

C'est fatiguer les chanteurs pour rien : vite une coupure!

Voilà l'orchestre et les chœurs trouvés, ainsi que la salle : un orchestre et des chœurs qu'on a toujours sous la main, qu'on peut faire répéter trois fois par semaine, si on veut. Mais qui les dirigera? Les auteurs eux-mêmes. S'ils ne savent pas diriger, ils apprendront; ils se formeront aux répétitions comme les exécutants, et on ne sera pas en peine d'un chef d'orchestre quand on le cherchera. Le public s'imagine volontiers qu'on naît chef d'orchestre par une sorte de génération spontanée. Il est évident qu'on n'est pas bon chef d'orchestre sans une aptitude spéciale; mais on ne naît pas chef d'orchestre, on le devient par l'étude et l'exercice; on le devient surtout quand on est compositeur, en faisant étudier ses

propres œuvres. Tout le monde se plaint de la rareté des chefs d'orchestre; le remède à cette situation est là, et on en trouverait difficilement un meilleur.

Tous les éléments une fois réunis, il ne resterait plus qu'à faire appel au public, qui serait admis, moyennant une faible rétribution, à des séances hebdomadaires. Tous les envois de Rome seraient exécutés, et le seraient plusieurs fois, ce qui est indispensable pour obtenir une exécution parfaite et une large publicité. Rien n'est plus simple et le XXe siècle verra probablement cette réforme s'accomplir.

LA SOCIÉTÉ

NATIONALE DE MUSIQUE

Il n'y a pas encore bien longtemps, quinze ans peut-être, un compositeur français, qui avait l'audace de s'aventurer sur le terrain de la musique instrumentale, n'avait d'autre moyen de faire exécuter ses œuvres que de donner lui-même un concert et d'y convier ses amis et les critiques. Quant au public, au vrai public, il n'y fallait pas songer ; le nom d'un compositeur, à la fois français et vivant imprimé sur une affiche avait la propriété de mettre tout le monde en fuite.

Les sociétés de musique de chambre, nombreuses et florissantes alors, n'admettaient sur leurs programmes que les noms resplendissants de Beethoven, Mozart, Haydn et Mendelssohn, quelquefois Schumann pour faire preuve d'audace. La Société des Concerts était inaccessible, et M. Pasdeloup, qui, à la salle Herz, avait naguère encouragé le mouvement musical, était devenu, au Cirque d'hiver, presque aussi fermé que le cénacle de la rue Bergère : il semblait vouloir en faire une reproduction en grand, au point de vue matériel bien entendu.

Connaître facilement et à bon marché le répertoire des Concerts du Conservatoire, réservé jusque-là à quelques élus, tel était pour la foule, à n'en pas douter, l'attrait des Concerts populaires de *musique classique*, qui inscrivaient en tête de leur affiche : *Beethoven*, Mozart, Weber, Mendelssohn, ou quelque chose d'approchant. Une fois placé sur ce terrain, il devenait malaisé d'en sortir, car le public, lancé dans une voie, ne s'en détourne pas facilement;

qu'on se rappelle les orages déchaînés dans la vaste enceinte du Cirque par la seule apparition des noms redoutables de Schumann et de Richard Wagner. Le public était venu pour entendre de la musique classique; il lui fallait de la musique classique, et pas autre chose.

La part faite à l'école française était dérisoire; une symphonie de M. Gouvy, quelques morceaux de M. Gounod, un ou deux morceaux de Berlioz, l'ouverture de la *Muette;* voilà, si j'ai bonne mémoire, tout ce qui composait le répertoire français des Concerts populaires. Quant aux jeunes, M. Pasdeloup les accueillait en leur disant, avec sa franchise bien connue : « Faites des symphonies comme Beethoven, et je les jouerai! » Ce qui était plus facile à dire qu'à faire.

Il fallait vraiment, en ce temps-là, un entêtement singulier pour écrire de la musique. Le théâtre commençait à entrer dans la voie de défiance, où il est maintenant si bien engagé; les concerts semblaient voués au classique et à

l'exotique à perpétuité, et on pouvait prévoir, dans un avenir prochain, la mort inévitable de l'école française.

C'est alors que deux musiciens, fort épris de musique classique et sans l'ombre de dédain pour les écoles étrangères, mais Français avant tout, virent le danger, se firent part mutuellement de leurs craintes, et cherchèrent le moyen de remédier au mal. L'un de ces deux musiciens était M. Romain Bussine, aujourd'hui professeur de chant au Conservatoire; l'autre, l'auteur de cet article.

Nous étions parfaitement d'accord sur le but à atteindre ; nous différions d'avis sur les moyens d'y parvenir. Préoccupé avant tout des tendances de l'École française qui me semblait portée vers les compositions orchestrales plutôt que vers la musique de chambre, je voulais réunir des fonds, organiser de grands concerts. M. Bussine, avec beaucoup de sens, me fit comprendre qu'une pareille entreprise serait nécessairement éphémère et qu'il y aurait plus

d'avantage à procéder lentement, modestement, mais sûrement. Cela se passait en 1870. Au travers de nos projets, la guerre éclata. Loin de nous abattre, elle nous démontra mieux encore peut-être la nécessité de travailler à notre œuvre, et, le 25 février 1871, la *Société nationale* fut fondée.

Le 17 novembre de la même année, la première audition avait lieu dans les salons de la maison Pleyel, rue de Richelieu, gracieusement mis à la disposition de la société par M. Wolff.

Cette première audition obtint un grand succès, les adhésions à la Société vinrent en foule, et les auditions se succédèrent rapidement, composées exclusivement d'œuvres des membres de la Société. Vers le milieu de la saison, le comité eut l'idée de donner une séance extraordinaire avec les ouvrages qui avaient eu le plus de succès dans les auditions précédentes, et d'y inviter les notabilités du monde musical.

L'effet de cette séance fut prodigieux. L'illustre auditoire ne cherchait pas à cacher sa

surprise. On pouvait donc faire un programme intéressant avec des compositions nouvelles, signées de noms français ! Un pareil concert n'était pas seulement possible, il était charmant, même pour les auditeurs les plus prévenus et les plus difficiles.

On peut dire que, de ce jour, le but de la Société fut atteint ; de ce jour en effet, les œuvres françaises apparurent sur les programmes de concerts, qui jusque-là n'avaient point osé les admettre. La barrière était renversée ; le reste s'est fait de soi-même et sans effort. S'il fallait fournir une preuve de l'influence qu'à eu la Société nationale et du bien qu'elle a fait à l'école française, on la trouverait dans les attaques violentes dont elle a été l'objet. Elle si modeste, elle presque ignorée, a été dénoncée à la vindicte publique. On l'a traité d'« Internationale de musique », ce qui était absurde. On a voulu en faire une coterie d'intolérance et d'admiration mutuelle. La vérité est que l'intolérance est impossible à la Société nationale dont

les membres se rencontrent seulement sur un point, le culte de la musique sérieuse, et se séparent sur tous les autres.

Le comité a réuni des classiques réactionnaires et des wagnériens avancés, qui n'en vivaient pas moins dans la meilleure intelligence. C'est un cénacle, si l'on veut; ce n'est point une coterie.

Quant à l'admiration mutuelle, on devine aisément ce qu'elle peut être dans des concerts où chaque compositeur amène son public et a par conséquent contre lui le public de tous les, autres. Les succès unanimes y sont fort difficiles à obtenir, et ont, par cela même, un prix tout particulier. Une œuvre qui réussit là est sûre de réussir partout ailleurs.

La Société nationale a un grand défaut; elle n'est pas riche, et la modicité de ses ressources ne lui permet pas les manifestations éclatantes et dispendieuses. Sur trois auditions avec orchestre, qu'elle donne chaque année, deux sont dues à la générosité des maisons Pleyel et Érard. Deux fois seulement, en 1872 et en 1875, le

ministère des beaux-arts lui a accordé une légère subvention.

Cependant il arrive ce que j'avais prévu avant même que la Société fût fondée : les compositeurs ont une tendance marquée à délaisser la musique de chambre pour les œuvres orchestrales. Là est véritablement le génie de la jeune école française qui manie l'orchestre avec une habileté à laquelle le monde entier rend justice. Aussi le comité de la Société nationale, qui ne reçoit pas assez de duos, de trios et de quatuors pour alimenter les programmes de ces auditions ordinaires, se voit-il adresser une foule de partitions dont il ne peut faire exécuter qu'un très petit nombre. Cette situation s'aggrave d'année en année : une augmentation des ressources de la société pourrait seule y porter remède.

Et pourtant, à mesure que l'école française se développe, il devient de plus en plus utile que ses membres aient à leur disposition les moyens de faire entendre leurs ouvrages; il devient de plus en plus nécessaire que les com-

positeurs trouvent, entre l'audition intime et le grand public, quelque chose d'intermédiaire qui leur permette de tout oser, de tout essayer; quelque chose qui, n'étant pas, comme les grands concerts, une spéculation, constitue un milieu purement artistique analogue à l'Exposition de peinture. C'est un nouveau but à atteindre pour la Société nationale. Elle l'atteindra et prendra une grande extension, ou alors elle périra, ayant atteint le but qu'elle s'était proposé d'abord. Mais, quoi qu'il arrive, elle pourra se dire qu'elle n'a pas été inutile, et qu'elle a travaillé avec fruit, dans la mesure de ses faibles moyens, au développement de l'École française.

JACQUES OFFENBACH

Sans être un grand musicien, Offenbach fut une grande personnalité musicale. Son influence sur le goût de son époque a été profonde, disproportionnée avec la valeur de ses œuvres, et, par cela même, cette influence a tenu du miracle. Quand on voit quelle importance l'opérette a prise dans le monde, — dans le monde entier, — on croit assister à un vaste accès de folie du genre humain, à une ronde désordonnée que mène un Méphistophélès blagueur, artisan de décadence. L'opérette a pris à tâche de tout rapetisser, de tout avilir, et elle y a réussi; elle a fait plus encore: elle a donné à l'univers

civilisé le goût, le désir, presque la passion de tout ce qui est vil et petit. Aujourd'hui son œuvre est achevée : elle n'a même plus les convulsions cocasses de sa jeunesse, alors qu'elle luttait pour l'existence et qu'elle se débattait drôlement pour gagner sa place au soleil. Devenue paisible et bourgeoise, elle s'étire à son aise dans le petit royaume qu'elle s'est conquis, aussi banale qu'un poisson rouge dans son bocal familier... Et voilà ce qui tient lieu d'art dramatique, de poésie, et de musique au plus grand nombre des humains.

Assurément l'illustre fondateur de l'opérette n'en avait pas prévu les hautes destinées : et même on ne saurait prétendre avec justice qu'il ait médité froidement et préparé de longue main son œuvre néfaste.

Il fut, comme bien d'autres, victime des circonstances; et, cette voie qu'il a suivie, il ne l'avait point cherchée. Ses commencements avaient été des plus modestes. D'aucuns se souviennent encore d'un petit Offenbach, violoncel-

liste, sachant faire croire, à force d'esprit, qu'il avait du talent, et dirigeant l'orchestre de la Comédie-Française, aux temps fabuleux où la Comédie possédait un orchestre. Offenbach avait écrit alors quelques mélodies, un peu minces d'étoffe, mais piquantes et originales : elles avaient obtenu sans peine un succès mérité. Mais il rêvait l'opéra-comique, et devait sentir en lui un furieux besoin d'activité, si l'on en juge par celle qu'il a déployée dans la suite, et qui suffirait à faire de lui un homme extraordinaire. M. de Villemessant a raconté dans ses *Mémoires* comment cette activité se trouva paralysée à la façon de beaucoup d'autres par la prudence d'un directeur célèbre. Offenbach était de ceux qui ne savent pas attendre; et, dans son impatience, il fonda les Bouffes-Parisiens. Imaginez un directeur moins timide ou plus clairvoyant : Offenbach, avec sa nature primesautière, son instinct merveilleux des ressources du théâtre, infusait à l'opéra-comique un sang nouveau. Sous l'influence du milieu,

sa muse prenait une autre allure, ou bien le milieu, loin de fortifier son talent, l'étouffait. Mais, quoi qu'il en advînt, l'opéra-comique n'était pas tué par l'opérette.

Livré à lui-même, le *maëstro* Offenbach, comme on l'appelait avec une emphase un peu ironique, suivit le penchant naturel de son esprit, s'adonnant à la charge forcenée, à la parodie irrévérencieuse et diabolique. Il eut un grand bonheur, celui d'être absolument libre. Directeur du théâtre où ses pièces étaient jouées, il n'avait point à subir les idées d'un autre ; et les tiraillements que connaissent tous les auteurs lui étaient du moins épargnés. Une idée étrangère, si bonne qu'elle soit, fausse toujours un ouvrage, lui ôte le naturel de l'allure et la franchise du caractère. Offenbach faisait franchement du théâtre à sa mode, ce qui est une grande chance de succès. Joignez à cela un flair admirable, l'art de mettre chaque artiste à son plan, et d'en tirer tout le parti possible, en respectant ses aptitudes.

A cette époque, où il n'y avait pas encore de théâtres d'opérette, les sujets fourmillaient dans les théâtres d'opéra-comique : ce n'était que dugazons, chanteuses légères, et tout le reste à l'avenant. Le recrutement d'une bonne troupe était plus facile qu'aujourd'hui ; aussi les beaux jours de l'opérette virent-ils de véritables artistes, mademoiselle Tautin, par exemple, dont la virtuosité prestigieuse et la verve endiablée n'ont pas peu contribué au succès d'*Orphée aux Enfers* et de quelques autres chefs-d'œuvre de folie lucide; mademoiselle Chabert, voix pure et talent chaste égarés dans ce Charenton de l'art; le couple Léonce-Désiré, joie de toute une génération; et Bache !... Bache le long, l'interminable, qui, après avoir cherché sa voie à la Comédie-Française, l'avait trouvée aux Bouffes-Parisiens dans John Styx d'*Orphée* et le petit clerc de la *Chanson de Fortunio*.

Ce fut l'âge d'or de l'opéra-bouffe. Il était modeste alors, et, s'il avait su s'en tenir là, on n'aurait point lieu d'en médire.

Il y avait dans un coin de Paris un petit théâtre où l'on pouvait rire à ventre déboutonné : n'était-ce pas charmant ? Le gros public y trouvait une grosse joie; les délicats y cueillaient au passage des hardiesses pimentées, des nouveautés piquantes, qui les rendaient indulgents pour les grossièretés et les platitudes. Louis Veuillot a parlé quelque part de la truffe du ruisseau, à propos des chansons de Thérésa. Cette truffe, Offenbach excellait à vous la servir à point, cuite au champagne, avec le luxe dépravé d'un souper fin. Chacun la savourait un peu en cachette, comme un fruit défendu.

C'est de la transplantation d'Offenbach aux Variétés que datent le vertige de l'opérette et la débâcle du goût. Quand parut la *Belle Hélène*, Paris devint ivre, et l'on vit tourner toutes les têtes. Les femmes les plus respectables chantaient à l'envi : *Amour divin, ardente flamme!* Des enfants blonds et roses disaient doucement à leur mère : *Maman, tourne vers moi un bec favorable !*

Quand vint le tour de la *Grande Duchesse*, l'ivresse déborda, gagnant toute l'Europe. Le chétif musicien du Théâtre-Français dut éprouver un orgueil sans mesure. Il bafouait le monde, et le monde était à ses pieds. Cette *Grande Duchesse*, qui couvrait de ridicule les rois, les généraux, et toute la société de haut en bas, était adorée de ceux-là même qu'elle cinglait jusqu'au sang. Des souverains venant à Paris, télégraphiaient en route pour s'assurer d'une loge, ne prenaient pas le temps du repos, et couraient au débotté voir la *Grande Duchesse*. On n'entendait plus parler de la Comédie-Française, de l'Opéra, ou de l'Opéra-Comique : il n'y avait à Paris d'autre théâtre que les Variétés, d'autre actrice que mademoiselle Schneider, d'autre compositeur qu'Offenbach.

Ces beaux jours ont passé ; cette gloire s'est ternie. Mais une force était née, qui s'est répandue et a fait son œuvre. L'opéra-bouffe, semé partout, a tout envahi. Ce qui n'était qu'une débauche passagère s'est changé en

habitude. L'opérette s'est rangée, est devenue bonne fille, et finalement a pris la place de l'opéra-comique. Celui-ci avait un écueil à redouter, le genre mesquin, et s'y heurtait quelquefois. L'opérette va du mesquin au nul. Voilà ce qu'on a gagné au change.

La facilité d'Offenbach, sa rapidité d'exécution étaient inouïes. Littéralement, il improvisait. Ses partitions sont écrites en pattes de mouches, en notes microscopiques. Il avait un système d'abréviations qu'il poussait à ses dernières limites; et la simplicité de ses procédés de composition lui permettait d'en faire un fréquent usage. Au demeurant, une grande fécondité, le don mélodique, une harmonie parfois distinguée, beaucoup d'esprit et d'invention, une grande habileté théâtrale; voilà plus qu'il n'en fallait pour réussir.

Il a gaspillé tout cela.

LES ARGONAUTES

Mademoiselle Augusta Holmès est une physionomie artistique des plus intéressantes. Elle vient d'affronter pour la première fois, je ne dirai pas les feux de la rampe, mais les lustres tout aussi redoutables d'une grande salle de concert; mais, depuis longtemps déjà, elle est connue, appréciée, presque classée. Le public un peu spécial qui l'a acclamée était venu avec l'idée presque arrêtée à l'avance de lui faire un succès, et vraiment c'était justice. C'est plaisir de voir les fermes convictions, les hautes consciences artistiques estimées à leur valeur. Il ne tenait qu'à mademoiselle Holmès d'entrer

dans la voie des succès faciles; elle aurait pu écrire des opérettes, paroles et musique, autrement amusantes et originales que celles dont on nous gratifie, en remplir elle-même le principal rôle et tous ceux qui la connaissent savent quels éléments de succès elle aurait eus entre les mains.

Loin de là : elle a dédaigné même les tentatives sérieuses de second ordre. Il lui fallait les larges plans, les vastes horizons d'une grande composition dessinée par elle-même comme poète et compositeur tout ensemble ; et peut-être n'eût-elle jamais réalisé son rêve sans l'institution admirable du concours de la ville de Paris.

Elle a concouru une première fois avec un poème lyrique intitulé *Lutèce*, beau par l'idée, si la forme en était parfois contestable : car l'auteur appartient à la race très rare des artistes qui ont des idées. Elle a concouru de nouveau avec les *Argonautes*, et, cette fois, elle a failli cueillir la palme; elle l'a manquée de si près, qu'il devenait impossible d'étouffer une œuvre

dont tant d'artistes avaient parlé avec sympathie. L'œuvre a paru devant le public.

Par malheur, l'exécution a laissé beaucoup à désirer : mais quelques parties ont été rendues à merveille et l'impression générale a été excellente. Quant au succès, il a dépassé les prévisions des plus chauds amis de l'auteur. La critique est donc à son aise pour indiquer le fort et le faible d'une partition qui n'est pas celle d'un maître, mais dont l'importance et la valeur artistique sont en dehors de toute contestation.

Mademoiselle Holmès a montré de très bonne heure les plus grandes dispositions poétiques et musicales. Elle a une originalité puissante, trop puissante peut-être, car cette qualité, poussée à l'extrême, la jette en dehors des sentiers battus, ce qui la condamne à marcher seule, sans guide et sans appui.

Éprise par nature et par instinct des mythologies et des philosophies extravagantes du Nord et du Midi, plongée dès sa jeunesse dans les fantaisies de la poésie parnassienne, elle s'est

passionnée pour les conceptions wagnériennes, aussitôt qu'elle les a connues. Elle a mordu plus que tout autre à cette pomme, et a puisé dans cette communion un redoublement d'audace, quand peut-être une éducation calmante lui eût été plus profitable... Quoi qu'il en soit, son originalité a résisté à tout. Même quand elle cherche à imiter Wagner, mademoiselle Holmès est elle-même, comme Mozart restait Mozart quand il écrivait dans le style de Haendel. L'art est plein de ces fantaisies qui n'ont rien de dangereux pour les vraies natures.

Les femmes sont curieuses quand elles se mêlent sérieusement d'art : elles semblent préoccupées avant tout de faire oublier qu'elles sont femmes et de montrer une virilité débordante, sans songer que c'est justement cette préoccupation qui décèle la femme. Comme les enfants, les femmes ne connaissent pas d'obstacle; et leur volonté brise tout. Mademoiselle Holmès est bien femme; c'est une « outrancière ». Dans sa musique, les cuivres éclatent

comme des boîtes d'artifice; les tonalités se heurtent, les modulations s'entrechoquent avec un bruit de tempête; les voix, affolées, perdent toute notion de leurs registres naturels et se précipitent des tons les plus aigus aux tons les plus graves, au risque de se briser; tous les timbres de l'orchestre, soumis à une sorte de culture intensive, donnent le maximum des effets possibles, et les violons, au mépris de toute justesse, lancent des fusées devant lesquelles le piano même reculerait; la grosse caisse, les cymbales, la harpe dansent une ronde folle, et l'ophicléide lui-même se met de la partie. Elle le veut!

Eh bien, par ce temps d'habileté universellement répandue, d'orchestre bien peigné et bien pommadé, on se prend de sympathie pour cette impressionniste qui dérange tout, bouleverse tout, « pour voir », un peu comme la grande duchesse fait manœuvrer ses armées. Pourtant il ne faudrait pas que mademoiselle Holmès prît cette sympathie pour un encouragement à continuer

tout à fait dans la même voie. Elle-même a dû sentir, aux difficultés qu'elle rencontrait dans l'exécution, la nécessité d'être un peu moins intransigeante et un peu plus opportuniste. Le musicien est un peintre qui emploie des couleurs vivantes et non pas des substances inertes : or, quelle différence entre le public qui regarde un tableau tranquillement, avec le loisir de le comprendre, de s'y habituer, s'il y a lieu, et celui qui écoute une œuvre musicale ébranlant le système nerveux et passant avec la rapidité d'un éclair !

L'objet du concours de la ville de Paris est « une symphonie avec soli et chœurs ». Dénomination vicieuse, qu'il faudra changer quelque jour. Une symphonie est un morceau instrumental d'une forme déterminée. Quand Beethoven eut l'idée d'adjoindre des chœurs et des *soli* à la symphonie, il lui avait conservé sa forme, agrandissant son cadre seul : le titre de *Symphonie avec chœurs* était donc pleinement justifié. En est-il de même des compositions où

les voix tiennent la première place et auxquelles il ne manque, pour être des oratorios, que le caractère sacré ? Des œuvres comme le *Tasse*, le *Paradis perdu*, la *Tempête* ne sont point des symphonies.

Berlioz a intitulé *Roméo et Juliette* « symphonie dramatique ». Le titre est assez juste; *Roméo et Juliette* est une œuvre unique en son genre. L'emploi des voix y est pour ainsi dire accessoire : contrairement à ce qui s'est toujours fait, les voix y proposent des sujets que l'orchestre développe ensuite dans des tableaux symphoniques. Moins heureux est le titre de « Légende dramatique » donné à la *Damnation de Faust*.

« Légende fantastique » eût été mieux choisi. Félicien David a inventé l'*Ode-Symphonie*, mot qui ne veut rien dire. Mademoiselle Holmès a repris, pour les *Argonautes*, le titre de *Symphonie dramatique*, sans songer que les *Argonautes* ne sont point une symphonie et n'ont rien de commun avec le théâtre. Comment donc dénommer

ces sortes de compositions? Il me semble que *poème lyrique* serait leur vrai nom; mais je le mets en avant sans le moindre espoir de le voir adopter. On a trop de plaisir à détourner les mots de leur sens et à les rendre incompréhensibles.

En disant que les *Argonautes* n'ont rien de commun avec le théâtre, j'en ai fait le plus grand éloge qu'on en puisse faire. Trop souvent les œuvres destinées au concert sentent le théâtre; trop souvent, au lieu de Nymphes, de Sirènes et de Sylphes, on entrevoit, derrière la brume sonore, les dames du corps de ballet. Et les critiques autorisés d'applaudir : « L'auteur a l'instinct du théâtre. » D'accord, mais ce n'était point le cas de nous le montrer. Le théâtre, qui a de si magnifiques horizons, a aussi des servitudes que la musique de concert ne connaît pas. C'est l'avantage immense de cette dernière, ce qui compense l'inconvénient de l'habit noir tant décrié. Retomber volontairement dans les servitudes théâtrales, c'est vraiment té-

moigner un singulier appétit pour l'esclavage.

On n'adressera pas ce reproche à mademoiselle Holmès. Son poème et sa musique font apparaître l'Hellade, ses mers azurées, ses héros, accompagnés d'une formidable armée d'épithètes hautes en couleur. Rien des quinquets fumeux de la rampe, rien des tristes réalités des coulisses.

Le sujet des *Argonautes* est la conquête de la Toison d'or par Jason. Traitant la mythologie un peu à la façon du peintre Moreau, l'auteur a transfiguré son sujet : sa Toison d'or est devenue quelque chose dans le genre de l'*Or du Rhin* et du *Graal*, un symbole d'idéal, un « renom toujours pur », un absolu inaccessible. Pour la conquérir comme pour s'emparer de l'*Or du Rhin*, il faut maudire l'amour. L'idée vraie du poème est que celui qui vise à un idéal très élevé doit tout lui sacrifier de ce qui fait le bonheur des âmes vulgaires : idée belle et poétique, mais peut-être trop enveloppée.

La première partie nous montre le départ des

Argonautes levant l'ancre, ou plutôt, comme dit l'auteur, arrachant l'ancre par une mer furieuse. D'ordinaire, on choisit, pour s'embarquer, un temps calme; mais il fallait bien imiter un peu le *Vaisseau-Fantôme*, n'est-ce pas, cher confrère? Il n'y a pas grand mal à cela. Seulement le *Vaisseau-Fantôme* est poursuivi par une malédiction et subit la tempête malgré lui; et puis, dans la seconde partie des *Argonautes*, nous aurons encore besoin d'une tempête pour accidenter le voyage d'Argo, et nous tomberons dans la monotonie.

Cette première partie a du mouvement et de l'effet.

Compagnons, en avant! Vers une terre sombre,
La Colchide au ciel noir,
Mère d'hommes cruels et de monstres sans nombre
Je vais, ivre d'espoir!
Sur la première nef affrontant la tempête
Pour la première fois,
Moi, l'enfant d'Iolcos, je mène à la conquête
Des héros et des rois!
Car, là-bas, cher espoir de l'âpre traversée,
Dans la nuit vierge encor,

Brille mon seul désir, mon unique pensée,
La grande Toison d'or !

Ainsi parle Jason, nous emmenant loin des banalités que MM. les poètes ne rougissent pas de confier trop souvent aux musiciens. Grâces lui soient rendues !

La musique de ce fragment est fort belle, et plus encore la phrase qui suit :

Peuple, la Toison d'or, c'est la vie immortelle,
Le Renom toujours pur,
La science du Vrai, la Beauté toujours belle
Qui règne dans l'Azur !

Je n'aime pas beaucoup le dernier vers, mais la phrase musicale emporte tout.

La seconde partie nous conduit en pleine mer. Les Argonautes passent dans le voisinage des Sirènes qui tentent vainement de les arrêter. A ce propos, j'ai remarqué que, toutes les fois que les Sirènes déployaient leurs séductions dans une œuvre poétique ou musicale, c'était en pure perte.

Pauvres Sirènes !

Oubliez ! Les bras des Sirènes
Sont si blancs !
Leurs doux flancs
Troublent les étoiles sereines !

Ainsi chantent les Sirènes dans l'œuvre qui nous occupe. C'est très harmonieux, ce n'est pas tout à fait compréhensible. Peut-être est-ce faute de comprendre les charmeresses que les Argonautes leur échappent, et que les flancs qui troublent les étoiles laissent les héros assez froids.

Après avoir échappé aux Sirènes, les Argonautes aperçoivent la terre et s'en approchent en chantant un chœur qui est une des meilleures choses de la partition.

La troisième partie nous montre Médée en Colchide, procédant avec ses compagnes à des incantations magiques par une nuit claire : morceau plein de couleur, auquel on ne pourrait reprocher que d'en avoir trop.

Du sang ! Du sang ! Hécata veut du sang !
Arrachez le cœur des victimes !

Et qu'un flot rouge à travers les abîmes
Abreuve l'Enfer tout-puissant !

Débarquement des Argonautes. Rencontre de Jason et de Médée : coup de foudre de l'amour. Cette rencontre est saisissante.

Où suis-je ? — Étranger, qui t'amène ?
— Ma volonté. — Comment te nommes-tu ? — Jason.
— Ta patrie ? — Iolcos. — Que veux-tu ? — La Toison.
— Hécate, sauve-moi de la puissance humaine !
Mon cœur bat... mes genoux tremblent... un voile noir
Couvre mes yeux... Éros ! Je suis en ton pouvoir !

C'est simple et large. On aimerait à voir plus souvent l'auteur marcher franchement dans cette voie.

Des imprécations un peu longues et fatigantes de Médée sont interrompues de la façon la plus heureuse par une grande phrase amoureuse de Jason, pleine de chaleur et de passion. Le duo voluptueux qui suit et termine la troisième partie est extrêmement réaliste :

O douloureux plaisir ! O douleur enivrante !

s'écrie Médée. Mais ce réalisme n'a pas déplu à l'auditoire, bien au contraire. Cette troisième partie a été le plus grand succès de la journée. Il n'est que juste de reconnaître qu'une bonne part du succès revenait à mademoiselle Richard, à sa voix splendide et à ses accents pénétrants.

La quatrième partie nous conduit dans le bois sacré où des gardiens vigilants veillent sur la Toison d'Or. Jason survient : il a traversé les épreuves, vaincu les monstres, il ne lui reste plus, pour s'emparer du trésor magique, qu'à maudire l'amour, ce qu'il fait sans hésiter. Aux reproches trop justes de Médée, il répond durement : « O pauvre femme ! Je ne t'aime pas ! » Et il s'empare de la Toison.

Dénouement cruel, et certainement original.

Il était presque de règle, dans les œuvres poétiques, de tout sacrifier à l'amour. Il est singulier qu'une femme ait fait le contraire. C'est une leçon donnée à l'homme par la femme, et dont l'homme ne profitera pas.

En résumé, tous mes compliments à l'auteur des *Argonautes*. Mais, par Hécate, par le cœur et le sang des victimes, de grâce, une autre fois, un peu moins de trompettes !

LA RÉSONNANCE MULTIPLE

DES CLOCHES

Dans mon enfance, j'avais l'oreille très délicate et l'on s'amusait souvent à me faire désigner la note produite par tel ou tel objet sonore, flambeau, verre ou bobèche. J'indiquais la note sans hésitation. Quand on me demandait quelle note produisait une cloche, je répondais toujours : « Elle ne fait pas une note, elle en fait plusieurs. » Ce qui paraissait étonner beaucoup les gens.

Avec le temps, cette résonnance multiple des

cloches et son désaccord apparent avec les lois de l'acoustique m'ont tellement préoccupé que j'en ai cherché l'explication; je crois l'avoir trouvée. Les physiciens ont expliqué ce phénomène à leur manière, qui doit être vraie pour certains cas. Je ne donne mon raisonnement que comme une hypothèse; la science se chargera de l'appuyer ou de l'infirmer.

Il y a longtemps que cette idée m'était venue, et je n'y attachais aucune importance, quand j'ai connu les résultats du spectroscope. J'ai été frappé de l'analogie qu'il y a entre ces résultats et ma théorie, et j'ai examiné mon idée de plus près.

On sait que, dans le spectroscope, différentes sources de lumière donnent des spectres différents; les différences consistent principalement dans le grand éclat que prennent certaines couleurs du spectre, tandis que d'autres brillent à peine et parfois manquent absolument. Telle substance donne dans le jaune, le vert, le rouge, une raie étincelante accompagnée d'une nuit

complète sur toute la partie qui, dans le spectre solaire, serait illuminée par toutes les autres couleurs. Ces expériences sont trop connues pour que je m'y arrête plus longtemps.

Je crois qu'il y a, dans la production de certains sons, un fait analogue.

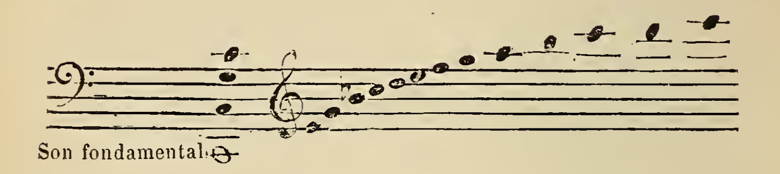
Chaque son est accompagné, comme on sait, d'une foule d'harmoniques. Dans la plupart des cas, dans le son des voix et des instruments, ces harmoniques sont plus où moins absorbées par le son fondamental. N'est-il pas admissible que, dans certains cas, une ou plusieurs harmoniques deviennent prédominantes? Cela admis, les résonnances en apparence paradoxales des cloches s'expliquent d'elles-mêmes.

Les constructeurs de cloches considèrent la résonnance de quarte comme mauvaise, parce que la théorie de l'acoustique exige, à ce qu'ils supposent, une résonnance de quinte. Or, avec mes oreilles d'artiste, j'ai toujours trouvé à cette résonnance de quarte un charme extrême et j'ai remarqué de plus qu'elle était très fré-

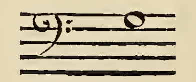
quente, ce qui ne s'accorderait pas avec la présence d'un fait anormal.

Rien de plus naturel que cette résonnance dans l'hypothèse qui nous occupe.

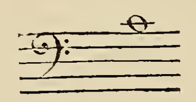
Les premières harmoniques d'un son fondamental UT, étant



Si une cloche donnant le son, en *apparence fondamental*, de SOL



le fait entendre accompagné de l'harmonique UT



ou de son octave



c'est que la note *fondamentale réelle* est l'UT grave



trop faible pour être perçue en raison de l'éclat prédominant de ses harmoniques.

Cette théorie paraîtra peut-être moins bizarre si l'on observe que les instruments de cuivre très courts et très aigus ne peuvent pas faire sortir leur note fondamentale : ils ne donnent jamais que des harmoniques.

La cloche qui sonne le couvre-feu dans les *Huguenots*, à l'Opéra de Paris, donne le LA du diapason, accompagné très distinctement de la septième harmonique, intervalle spécial et faci-
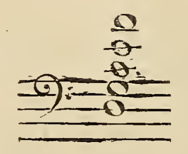
lement reconnaissable; seulement cette septième qui devrait être à peu près le SOL



se trouve placée un octave plus bas. J'en conclus que la note principale donnée par la cloche est une harmonique d'octave et que sa résonnance peut être indiquée ainsi :

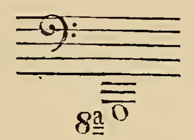
Harmonique d'éclat moyen
Harmonique très éclatante
Fondamentale non entendue

Je connais une cloche qui donne d'une façon très harmonieuse l'accord suivant :
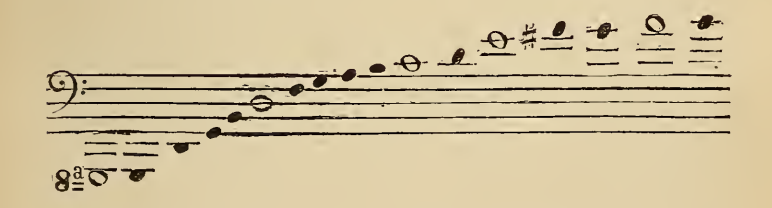


Toutes les notes de l'accord ont à peu près la même intensité. Cet accord ne peut être expli-

qué par la résonnance fondamentale RÉ. On peut l'expliquer au contraire par la fondamentale impossible à percevoir, en raison de son excessive gravité, de SOL



qui donne la série suivante où se retrouvent toutes les notes données par la cloche.

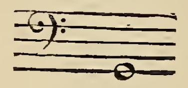


Au moment même où j'écris ces lignes, j'entends une cloche qui fait entendre la sixte



avec prédominance du SI. Je ne puis m'em-

pêcher de penser que j'ai affaire à une cloche en SOL



dont deux harmoniques se font seules entendre.

BERLIOZ

(PUBLICATION DE SES LETTRES INTIMES)

Il semblait que ce fut une affaire entendue, qu'on en eût fini une fois pour toutes avec les méchants propos et les accusations injustes à l'égard de Berlioz : eh bien ! non, ce n'était pas fini, et voici qu'au sujet de la publication de ses *Lettres intimes*, on a recommencé à parler de sa nature venimeuse et de son mauvais caractère.

Ah ! c'est que Berlioz n'était pas un habile : c'était un sincère, disant sans arrière-pensée ce qu'il avait dans le cœur et dans la tête. Que ne faisait-il comme F. D. ? Celui-ci n'écrivait

pas et disait du bien de tout le monde; mais il avait dans sa manche, on aurait pu dire dans sa poche, son ami Azevedo qui écrivait des choses comme ceci : « Sur le fronton du temple de l'Art, on a écrit en lettres d'or le nom de F. D. ; et, sur les marches, on a déposé une ordure qui est Gounod. » Voilà comme on s'attire les sympathies universelles.

Richard Wagner a bafoué Victor Hugo et taxé la musique de Gounod de « musique de Lorette ». On lui a pardonné; demain on le remerciera. Mais Berlioz, jeune homme, la tête en feu et pleine de Shakespeare, arrive en Italie; il voit un *Roméo* d'un jeune compositeur encore inconnu à Paris, qui lui semble à juste titre un ridicule travestissement du chef-d'œuvre qu'il admire, et, dans une *lettre intime*, il traite l'auteur de « petit polisson ». Quel crime! et comme on a bien fait de rendre la vie dure à un monsieur aussi désagréable, de le houspiller jusqu'à la fin de ses jours! Comme on a bien fait d'attendre qu'il fût mort pour admirer ses

œuvres, d'attendre pour l'applaudir qu'on en fût débarrassé ! Avoir traité de « petit polisson » un compositeur *qui devait écrire plus tard* la *Somnambule* et *Norma*, c'est véritablement impardonnable, et la *Revue des Deux-Mondes*, la grande Revue, a été sage en le nommant un beau jour « vieux perroquet perché sur un bâton » : il n'a eu que ce qu'il méritait !...

Entre nous, je crois que Berlioz a trop aimé Shakespeare, Byron et Gœthe ; lui-même l'a avoué sans en avoir conscience. » *Hamlet*, dit-il dans *Lélio*, profonde et désolante conception, que de mal tu m'as fait ! « Ailleurs, dans une de ses lettres, il appelle Gœthe et Shakespeare les « explicateurs de sa vie ». Ce mot, quand on y réfléchit, est terrible. Comme les mystiques qui en arrivaient à éprouver dans leur corps les douleurs de la Passion, Berlioz éprouvait les tortures des Faust, des Hamlet et des Manfred ; il incarnait en lui ces créations des poètes, dont les souffrances imaginaires se changeaient pour lui en souffrances réelles. Est-ce Camille et Hen-

riette qu'il a aimées, ou bien Ophélie et Ariel? A certains moments, ce n'est plus lui qui vit, c'est Shakespeare qui vit en lui. On assiste à un curieux phénomène de mysticisme poétique, conduisant comme l'autre à de graves désordres du système nerveux, à un cruel et interminable supplice qui ronge peu à peu l'existence et ne se termine qu'à la mort.

Et c'est parce qu'il se prenait pour Faust et pour Hamlet, qu'il s'est peint, dans ses mémoires, sous les couleurs les plus fausses, prétendant haïr les hommes, lui que la moindre marque de sympathie touchait jusqu'aux larmes. Il ne haïssait que le profane vulgaire, comme Horace, comme tous les artistes et tous les poètes.

Au fond, il n'était pas seulement sincère, il était naïf dans le bon sens du mot, naïf comme le grand Haydn, dont il raillait volontiers la naïveté. Pourquoi l'eût-on trompé, lui qui ne trompait jamais personne? Et il se laissait prendre aux compliments, aux applaudissements, à

l'accueil gracieux des uns, aux promesses des autres. On peut suivre, dans ses lettres, toute la douloureuse histoire de ses relations avec l'Opéra, on peut toucher du doigt les illusions du pauvre grand génie égaré au milieu des hommes à la façon de l'ange dont Théophile Gautier a raconté l'histoire. Il a cru au succès de *Benvenuto Cellini*, il y croyait encore après la troisième représentation que Duprez a relatée dans ses mémoires de façon à jeter une lumière bien étrange sur la chute de cet ouvrage injustement sacrifié. Il a espéré pendant plusieurs années voir représenter les *Troyens* sur notre première scène lyrique, et nul ne saura ce qu'aurait pu être cette œuvre grandiose intégralement exécutée sur le vaste théâtre, avec madame Viardot dans le prodigieux rôle de Cassandre.

L'Opéra préféra monter ce *Roméo* de Bellini, dont Berlioz s'était moqué dans sa jeunesse, et qui tomba à plat. La direction avait pourtant bien fait les choses : elle avait chargé Dietsch de mettre, dans cette pauvre partition, comme il le

disait, « du sel et du poivre », sous forme de trombones, cornets à pistons, petites flûtes, cymbales et grosse caisse. Le dernier acte de Bellini avait été remplacé par la célèbre scène de Vaccaï. Frais inutiles! peines perdues! le succès fut rebelle à tant d'efforts. Mais l'Opéra n'avait pas monté les *Troyens* : l'honneur était sauf.

Il y aurait plus d'une étude intéressante à faire sur ces lettres, où l'auteur raconte lui-même la genèse de ses œuvres; on y apprend entre autres choses, que le formidable effet des cuivres disposés en quatre orchestres, dans le *Tuba mirum* de la messe de *Requiem*, avait été inventé pour un drame fantastique, le *Dernier jour du monde*, dont l'auteur nous donne le plan; on y assiste à la formation de *Lélio* dont le final, la *Fantaisie sur la tempête*, a été le premier essai de cette conception d'un art demi-vocal, demi-instrumental, qui a eu son plein épanouissement dans *Roméo et Juliette*.

Ce *Lélio*, soit dit en passant, m'a valu l'avan-

tage de faire la connaissance du grand homme et de gagner sa précieuse amitié. J'en garderai à cette œuvre légère une reconnaissance éternelle.

LA POÉSIE ET LA MUSIQUE

Chante ! Milton chantait ! Chante ! Homère a chanté !

. . . .

Le poète chantait...

Oui, le poète chantait ; mais le poète ne chante plus ; comme le cygne de l'Eurotas, il a perdu la voix. Sa lyre, qui n'est qu'un symbole, ne vibre plus que dans des rimes sonores mais fatiguées. Les poètes depuis longtemps ont pris la musique en dédain, en haine même, et il n'y a pas là matière à plaisanteries. Cette scission entre deux arts jumeaux a été funeste à l'un et à l'autre ; elle tend heureusement à disparaître, et le mo-

ment est venu d'examiner de près les causes d'une rupture si fâcheuse.

Une des causes de cette rupture a été le besoin qu'éprouvent tous les arts, arrivés à un certain développement, de se suffire à eux-mêmes, de voler de leurs propres ailes, sans aide et sans appui. Nous avons vu ainsi la peinture et la sculpture s'affranchir de l'architecture; la poésie et la musique se sont disjointes et la musique instrumentale s'est séparée violemment de la musique vocale. Est-ce un bien? je ne le crois pas; je pense au contraire que ce qui est gagné dans le détail est perdu pour l'ensemble et que l'art est arrivé par là à cet état d'exception qui lui est si préjudiciable, n'intéressant plus qu'une élite restreinte et devenant lettre close pour les masses qui en ont perdu le sentiment. Mais ce sont là de graves questions qui sortiraient du cadre de cet article.

Revenons à notre point de vue. Voici la musique et la poésie, primitivement inséparables, devenues rivales et bientôt ennemies. Les vers,

disent les poètes, ont leur musique en eux-mêmes et se passent du musicien.

En sont-ils bien sûrs?

Les vers ne sont certainement pas faits pour être lus seulement des yeux, en silence; ils sont faits pour être « dits ». Or, il n'est pas un seul poète digne de ce nom qui soutienne que les vers doivent être dits comme de la prose. Il faut les dire lyriquement. Dire lyriquement, c'est chanter.

Cela est si vrai qu'en entendant bien dire de beaux vers, il m'est arrivé souvent d'y surprendre un air que j'aurais pu noter.

Mais, s'il faut chanter les vers, les poètes n'ont aucun moyen d'indiquer comment on doit les chanter. Le vers est livré à l'arbitraire du lecteur, et celui-ci, la plupart du temps, est bien embarrassé pour user de sa liberté. Il s'en tire, le plus souvent, par une voix lugubre, un débit caverneux, d'une désespérante monotomie, qu'il applique à tout, jetant ainsi un voile funèbre sur les brillantes couleurs de la poésie, et justi-

fiant amplement la crainte qui s'empare du bon public à l'aspect d'un déclamateur brandissant une tirade. Neuf fois sur dix, cette crainte n'est que trop justifiée ! Et ce n'est la faute ni de la poésie ni de l'artiste. C'est la faute du système, de l'impossibilité où se trouve le poète de noter la musique de ses vers.

Les musiciens, de leur côté, ont tout fait pour exciter l'animosité des poètes. Tout entiers à leur art, oubliant que cet art même, par sa merveilleuse souplesse, peut se prêter à toutes les combinaisons, se mouler sur toutes les formes, ils ont traité la poésie en pays conquis, brisant les rythmes, détruisant le vers par d'inutiles répétitions, des additions ou des suppressions choquantes, détruisant jusqu'à la rime elle-même par des déplacements ou des substitutions de mots ! Vandalisme horrible, dont les musiciens les plus célèbres se rendent coupables ; vandalisme nuisible à la musique elle-même, qui se prive ainsi de toutes les forces du rythme et de la sonorité, que la poésie met à sa disposition.

Ce système détestable est relativement moderne. L'ancien opéra français, depuis Lully jusqu'à Gluck, était fondé sur la déclamation, et jamais l'accent de la musique n'y contrariait celui des paroles. Dans quelques ouvrages de Gluck, composés d'abord en italien, on trouve des écarts, comme le chœur des démons d'*Orphée;* mais ils sont très rares et fort peu choquants.

C'est dans l'école du milieu de ce siècle que s'est fait jour le dédain du vers et de la prosodie. On avait imaginé qu'en dehors de la césure et de la fin du vers, aucune syllabe ne portant d'accent, l'accent musical pouvait se poser à volonté; et ce n'était pas seulement les musiciens qui pensaient ainsi, mais aussi les poètes; quand l'un d'eux mettait lui-même des paroles sur un air connu, il le faisait d'après ce principe.

Le résultat était un affreux charabia auquel on s'était accoutumé, tout en remarquant qu'il était impossible, en écoutant un morceau de

chant, d'entendre les paroles. Aussi avait-on fini par écrire n'importe quoi quand il s'agissait d'écrire des vers pour être mis en musique. D'un autre côté, comme on ne se gêne pas avec « n'importe quoi », les musiciens ont pris l'habitude de saccager ce qui n'avait des vers que le nom, puis de saccager les vrais vers ; et les poètes, justement irrités, se sont révoltés.

La réaction a commencé avec M. Gounod. Ce n'est pas un de ses moindres mérites de nous avoir ramenés vers la grande tradition du passé, en basant sa musique vocale sur la justesse de la déclamation.

Cette réaction était en bonne voie, quand le triomphe de l'opérette est venu tout gâter.

Le grand maître de l'opérette, né en Allemagne, avait gardé en lui l'empreinte des rythmes de sa langue natale ; grâce à la tolérance de la langue française et surtout aux complaisances d'un genre où tout est permis, il a, sans le faire exprès, appliqué à des paroles françaises des rythmes allemands. Ces accents en porte-

à-faux semblaient drôles, on prenait ce déhanchement pour de l'originalité. Les exemples abondent dans cette musique; il suffira d'en citer un au hasard pris dans la *Belle Hélène.*

Et VOI-là comme
Un GA-lant homme
Évite tout désagrément.

L'accent français devrait tomber sur *comme* et sur *homme.*

Ces rythmes faux sont devenus la caractéristique de l'opérette; ils sont entrés dans la mémoire de tout le monde, et les successeurs d'Offenbach, sans en avoir conscience, ont continué dans la même voie :

TRÈS jolie,
PEU polie,
POS-sédant un GROS magot.

. . . .

Ah ! c'est donc TOI, madam' Barras,
Toi qui fais TANT tes embarras,
. . . . etc.

Une chose très curieuse est d'observer le

peuple chantant ces airs; presque toujours il les dénature à son insu pour remettre l'accent à sa véritable place.

Cette aberration de l'opérette est un grand malheur; d'abord pour l'opérette, qu'elle place en dehors de l'art; pour le public ensuite, dont elle gâte le goût. On ne saurait trop souhaiter que les musiciens, à quelque genre qu'ils s'adonnent, respectent la langue et y puisent la source même de leurs inspirations.

Puissent la musique et la poésie comprendre un jour quel intérêt elles ont à s'appuyer l'une sur l'autre! Puissent les poètes apprendre la musique et les musiciens étudier la poésie! Ils ont tout à y gagner. Les musiciens doivent se pénétrer de cette vérité qu'un beau vers ne saurait être un simple prétexte à musique; c'est un diamant que le musicien doit monter de son mieux, pour le mettre dans tout son jour. Quant aux poètes, ils s'apercevront un jour que la musique rend possibles toute sorte de combinaisons qui leur sont interdites sans elle; ainsi

l'a déjà compris Téophile Gautier quand il a écrit, pour M. Reyer, le texte du *Sélam*.

Mais il y a plus : avec la musique, la langue française peut acquérir les vers rythmés et toutes les combinaisons de la poésie antique. C'est encore — chose assez curieuse — l'opérette qui va me fournir un exemple.

Il y a dans une opérette de M. Lecocq ces deux lignes — je ne puis dire ces deux vers — évidemment parodiées sur la musique :

> C'est un mari qui se sauve avec sa femme,
> Une femme qui fuit avec son mari.

Avec la musique, cette chose devient un distique de deux vers rythmiques de quatre pieds, d'une grâce extrême :

C'est un mari | qui se sauve a- | -vec sa | femme

Une femme | qui fuit avec | son ma- | -ri.

Il y a là le point de départ d'un art tout nouveau, dont je livre le secret aux jeunes

musiciens lettrés, capables de faire eux-mèmes les vers de leur musique. Les hexamètres et les pentamètres entreront chez nous par cette porte, quand on voudra, et tous les mètres imaginables. Avis à ceux qui cherchent des voies inexplorées.

CAUSERIE SUR LE PASSÉ

LE PRÉSENT

ET L'AVENIR DE LA MUSIQUE

(Lue à la séance des cinq Académies, le 25 octobre 1884).

S'il est sur la terre un lieu d'élection, où, librement et sans arrière-pensée, il soit loisible de discourir sur la musique, c'est assurément l'Académie. Dans les cercles mondains, la musique est volontiers traitée d'art d'agrément, de distraction passagère et frivole; ici, elle est classée parmi les Beaux-Arts, elle est à sa véritable place. D'où vient donc que l'on porte sur l'art musical des jugements si différents? D'où vient l'injustice dont il est si souvent victime?

La raison en est simple : on a pris la fâcheuse habitude de croire que, là où il y a des sons musicaux, il y a nécessairement de la musique. Autant vaudrait dire qu'il y a littérature partout où l'on bavarde, peinture partout où l'on barbouille. Beaucoup de choses passent pour être de la musique, qui en diffèrent autant qu'une enseigne de charbonnier diffère d'un dessin de maître; et, si tout le monde ne fait pas sur-le-champ cette distinction, c'est qu'il faut pour cela une éducation qui n'est pas encore assez répandue; c'est que, s'il suffit d'entendre de la musique pour éprouver des sensations agréables ou pénibles, cela ne suffit nullement pour se faire une idée juste de la nature de l'art musical. Quand on veut s'élever jusque-là, il faut à l'audition pouvoir ajouter la lecture. Celui qui ne connaît pas la musique fixée par l'écriture, ne peut avoir de l'art musical qu'une notion incomplète. Les philosophes, s'ils traitent par hasard la musique avec bienveillance, en parlent comme d'un art essentiellement vague et

sans consistance ; et, à notre époque, où tout le monde se mêle de juger de tout, la musique est considérée trop souvent comme un art de sensation. De ce qu'elle partage avec l'éloquence le magnifique privilège d'exciter l'enthousiasme et de transporter la foule, on la croit bornée au domaine des impressions nerveuses. Ce n'est pourtant là qu'un de ses côtés.

Il est presque étrange d'affirmer qu'il fut un temps où ce côté de la musique, si important de nos jours, était complètement négligé. Au XVIe siècle, alors qu'un moine de génie eut découvert la gamme nouvelle qui engendra l'harmonie, alors qu'après de nombreux tâtonnements, on eut créé notre admirable notation, un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain, les compositeurs s'éprirent tellement de cet art naissant, qu'ils dédaignèrent la mélodie et l'expression, n'appréciant plus que les combinaisons polyphoniques. La mélodie fut reléguée dans les airs de danse et les chansons populaires. Toute l'école, dont Palestrina est le chef illustre, a tra-

vaillé dans cette voie, avec des ressources harmoniques qui semblent infimes, quand on les compare à celles dont nous disposons aujourd'hui. Beaucoup de personnes s'imaginent que Palestrina fut un grand mélodiste, parce qu'il était Italien : c'est une erreur. Sa musique, comme celle de toute son école, n'en est pas moins belle, car elle procède d'une doctrine sûre. Bien qu'à cette époque, il ne fût pas d'usage d'indiquer « les mouvements » et les « nuances » des morceaux, ce qui crée un embarras sérieux pour l'exécution, cette musique produit toujours un grand effet, quand elle est chantée. Je ne m'attarderai donc pas à combattre le préjugé qui tend à représenter la musique comme un art essentiellement éphémère et soumis plus que tout autre aux caprices de la mode. Les faits se chargent de réfuter cette erreur, et rien ne prévaut contre un fait.

Je ne m'attarderai pas non plus à parler de la musique des anciens. Tout nous indique sa parenté avec le grand ensemble des musiques

orientales dont nous voyons aujourd'hui la décadence, et dont la Grèce, l'Inde et la Perse ont sans doute vu jadis le complet épanouissement. On demande assez souvent pourquoi nous ne comprenons pas la musique des Orientaux, et pourquoi ces derniers ne comprennent pas la nôtre ; il n'y a pas lieu de s'étonner, car il s'agit de deux arts différents. Le nom de *musique* ne devrait pas s'appliquer à l'un et à l'autre. Ce grand art de l'antiquité et de l'Orient n'est ni supérieur ni inférieur au nôtre, d'une façon absolue ; c'est un autre art. Ainsi la gravure, la peinture, la sculpture et l'architecture qui dérivent toutes de l'art du dessin, sont pourtant des arts différents, que l'on ne saurait, avec justesse, comparer entre eux.

L'art musical, antique ou oriental, est fondé sur la combinaison de la mélodie et du rythme. A ces deux éléments, notre art en ajoute un troisième, l'harmonie, dont l'importance est capitale ; cet élément tout nouveau ne peut être sainement apprécié sans le concours de l'écri-

ture. Ce que les illettrés de la musique appellent, non sans mépris, « des accompagnements », ou ironiquement « de la science », c'est la chair et le sang de l'art musical, c'est sa substance, tout simplement.

La musique du XVIe siècle, disions-nous, fut belle, malgré l'exclusion presque complète de la mélodie; mais cette exclusion ne pouvait durer toujours. La mélodie rentra en scène, rajeunie, transfigurée pour les nouvelles formes musicales qui l'attendaient. La polyphonie perdit sa prépondérance; mais l'harmonie ne pouvait plus perdre la sienne : elle poursuivit son évolution qui continue sous nos yeux. Toutefois elle se tenait un peu dans l'ombre, laissant la mélodie en pleine lumière.

L'école polyphonique et l'école mélodique caractérisent les deux belles époques de l'art musical en Italie.

Il était réservé à l'Allemagne de reprendre le flambeau des mains de l'Italie, et de donner naissance à des œuvres, où toutes les parties de

l'art, harmonie, rythme, mélodie, exactement pondérées, devaient réaliser un ensemble parfait.

Cependant que faisait la France? Elle n'était ni harmonique ni mélodique, au sens exclusif des mots : elle était dramatique. Tandis que l'Italie, patrie du drame lyrique, subordonnait le drame à la mélodie; que l'Allemagne, donnant un prodigieux essor à la musique instrumentale, laissait envahir le drame par la symphonie, et, s'éblouissant elle-même à sa propre lumière, en arrivait à perdre le sens du style vocal, la France s'emparait du drame lyrique, et, tout en se rapprochant tantôt de l'Italie, tantôt de l'Allemagne, ne perdait pas de vue son but, le drame lyrique considéré avant tout comme drame et subordonnant le chant et la symphonie à l'action dramatique. Les plus grands compositeurs de l'étranger, quand ils ont travaillé pour la France, ont dû adopter cette manière de voir, et tout le monde sait ce qu'ils y ont gagné. Tout le monde sait que Gluck, Spontini, Rossini,

Meyerbeer, pour ne citer qu'eux, ont trouvé dans le goût français un guide sûr, qui les a conduits à la suprême expression de leur génie.

La France musicale n'était pas seulement dramatique, elle était scientifique. Tandis que Sébastien Bach bâtissait son œuvre immense, sorte de cathédrale gothique dont les proportions colossales et les merveilleuses ciselures confondent l'imagination, notre grand Rameau jetait les bases d'une théorie de l'harmonie, et faisait d'étonnantes découvertes dont il profitait le premier dans ses œuvres si hardies et si puissantes. La part de la France est donc très belle, et c'est bien à tort qu'on l'a accusée de n'avoir jamais été, en musique, qu'imitatrice ou plagiaire. Si elle a subi l'influence de ses voisins, son influence, à elle, fut immense, et, quand on étudie l'histoire de l'art, on s'aperçoit, non sans étonnement, que l'Allemagne a été, plus encore que la France, tributaire de l'Italie.

L'Allemagne, de nos jours, est arrivée à

l'apogée du développement musical. La belle époque, à laquelle nous faisions allusion tout à l'heure, a eu le sort de toutes les belles époques de l'Art : elle a peu duré. La polyphonie s'est accrue démesurément sous l'influence du développement récent de l'instrumentation, qui a pris, pour ainsi dire, les proportions d'un nouvel élément introduit dans l'art; tandis que l'harmonie, s'enrichissant de faits nouveaux, venait ajouter sa magie à celle de la couleur orchestrale. En même temps, l'Allemagne semblait prise d'un dédain croissant pour la mélodie, phénomène comparable à celui qui s'est produit au XVI[e] siècle dans l'école de Palestrina. Que va-t-il se passer? La France, qui ne se laisse jamais entraîner dans les excès, en musique du moins, aura-t-elle assez d'influence pour enrayer le mouvement?... Sera-t-elle débordée?... Le succès de la lutte décidera, pour longtemps peut-être, de l'avenir musical du monde.

L'Allemagne dispose d'une puissance musicale considérable. Elle la doit assurément à la grande

valeur des œuvres qu'elle a produites; mais ce n'est pas tout : sur chaque point du globe où l'on peut rassembler un orchestre et des chœurs, il y a des Allemands qui s'efforcent d'acclimater la musique de leurs grands maîtres. Il faut leur rendre cette justice qu'après la musique allemande, c'est la musique française qu'ils répandent le plus. De tous les pays civilisés, nous recevons des programmes de concerts où sont inscrits les noms des compositeurs français, dont les œuvres sont exécutées sous la direction d'un *Cappelmeister*. Mais combien s'étendrait davantage l'influence de notre école, si nos jeunes musiciens pouvaient se décider à franchir les continents et les mers, et à se faire, pendant quelques années, les pionniers de l'art français, en même temps qu'ils acquerraient une expérience et une renommée dont ils profiteraient amplement au retour!

Si l'Allemagne triomphe, il est possible que la mélodie soit, pour quelque temps, reléguée au dernier plan. Il n'y aurait lieu ni de s'en

réjouir, ni de s'en affliger. Le XVIe siècle a pu se passer de mélodie avec les seules ressources de la musique vocale et de quelques accords; à plus forte raison pourrait-on s'en passer avec le développement qu'ont pris de nos jours l'harmonie et l'instrumentation. Mais il faudrait avoir pour cela, comme au XVIe siècle, une doctrine; et c'est ce qui nous manque. La pratique a fait plus de chemin que la théorie; chacun marche à l'aventure et fait ce qui lui plaît. Ceux-là seuls qui ont le devoir de tout lire pour se tenir au courant de leur art pourraient dire à quel degré d'anarchie on est parfois arrivé. Vienne un homme de génie qui condense les faits épars et élabore une doctrine assez puissante pour courber toutes les volontés sous sa loi, et nous verrons peut-être se renouveler le phénomène du XVIe siècle; puis, à une phase de polyphonie excessive, succédera, sans doute, une réaction dans le sens de la simplicité. L'histoire de l'Art, sous toutes ses formes, est là pour l'établir.

Il n'entre pas dans le cadre de cette étude de prendre parti pour telle ou telle forme de l'art; ce n'est qu'une vue d'ensemble dont une impartialité absolue doit être la loi. Ce n'est donc pas ici le lieu de prononcer entre les diverses écoles qui se partagent le domaine de l'art contemporain, ni de s'élever contre les jugements passionnés si souvent portés dans tel ou tel sens. Il est fort heureux, d'ailleurs, que l'on se passionne pour les questions d'art; c'est montrer en quelle estime on les tient et quelle importance on leur accorde. Au travers de ces vives et intéressantes polémiques, il est à remarquer un fait absolument nouveau : à notre époque, on demande avant tout aux musiciens d'afficher des convictions. On s'était borné à leur demander, jusqu'ici, d'avoir du talent.

Pourquoi, d'ailleurs, leur demander plus? L'artiste sans conviction n'est pas un artiste; il descend au rôle de fournisseur. Il peut avoir d'éphémères succès; sa place n'est pas marquée dans l'histoire de l'Art. Et cependant, si l'on

en croyait certains esthéticiens, l'artiste convaincu n'aurait jamais existé avant notre époque : on le reconnaîtrait à ce signe que ses ouvrages n'ont aucun succès. On s'autorise de quelques exceptions pour prétendre que le public est, par nature, réfractaire à l'art, et que toute œuvre qui réussit à lui plaire est le résultat de concessions regrettables.

Or il est probable que, si les maîtres du passé ont écrit tant d'oratorios, d'opéras, de messes et de symphonies, c'est que leurs œuvres n'étaient pas en contradiction avec le sentiment public. Ces maîtres étaient pourtant des artistes convaincus, par cela même qu'ils étaient de grands artistes ; mais ils comprenaient la conviction autrement qu'on ne le fait aujourd'hui. Au lieu de la placer dans la mise en pratique de telle ou telle théorie plus ou moins séduisante, ils la plaçaient dans l'observation de certaines règles fondamentales, qu'on se fait un plaisir, je serais tenté de dire un devoir, de violer aujourd'hui. Leurs audaces, qui enrichissaient l'art,

n'étaient jamais des incorrections. Ils s'appliquaient avant tout à être des écrivains; sur ce point, ils ne transigeaient pas, et n'auraient jamais consenti à écrire une mauvaise harmonie, pas plus que nos modernes poètes ne consentiraient à laisser dans leurs vers une rime insuffisante. Pour le reste, il s'établissait entre eux et le public un *modus vivendi* auquel il serait injuste d'appliquer le mot de concession, car nul n'en avait conscience; et c'est ainsi que des patriarches comme Bach et Haendel ont pu écrire d'intermidables roulades, assez insipides d'ailleurs, sans cesser un instant d'être de très grands musiciens.

Pour terminer, si nous jetions un coup d'œil sur l'avenir très éloigné de la musique, si nous cherchions à prévoir ce qu'elle sera, par exemple, au XLe siècle! Ce sont là de simples hypothèses, mais qui pourront peut-être piquer la curiosité.

Les Chinois, depuis nombre de siècles, connaisssent les demi-tons, qu'ils appellent des *lu;*

ils ont des traités de musique où les *lu* sont calculés et catalogués. Cependant ils ne s'en servent pas dans la pratique, leur organisation musicale n'étant pas assez développée.

Nous sommes, chose étrange à dire, dans une situation analogue. Nous calculons et connaissons les *coma* ou neuvièmes de ton, mais nous ne les utilisons pas ; les demi-tons suffisent à notre organisation. Et pourtant ce n'est pas avec notre système de demi-tons et de notes synonymes que l'on peut être dans la vérité musicale. Il n'y a là qu'un à peu près, et le temps viendra peut-être où notre oreille, plus raffinée, ne s'en contentera plus. Alors un autre art naîtra ; l'art actuel sera comme une langue morte, dont les chefs-d'œuvre subsistent, mais qu'on ne parle plus. Ce que sera ce nouvel art, il est impossible de le prévoir ; car, s'il nous apparaissait subitement, nous serions aussi incapables de l'apprécier qu'un Chinois de comprendre une symphonie de Beethoven.

En attendant cet avenir, peut-être chimé-

rique, l'art que nous cultivons a longtemps à vivre. Son développement s'accuse de jour en jour ; c'est bien véritablement le grand art moderne, dans tout l'épanouissement d'une triomphante jeunesse ; et, s'il semble, en ce moment, traverser une crise, ce n'est qu'un de ces orages d'été, inséparables de la belle saison, après lesquels on respire un air plus pur, sous un soleil plus éclatant.

HENRI REBER

Tous ceux qui ont connu Reber ont gardé de lui le souvenir d'une nature supérieure, presque étrangère à son temps par la rareté des qualités qui la distinguaient; bien qu'il n'y eût jamais la moindre affectation dans sa conversation ni dans sa personne, son esprit volontiers tourné vers le passé, l'urbanité exquise de ses manières évoquaient l'idée des temps disparus; ses cheveux blancs semblaient poudrés, sa redingote prenait des airs d'habit à la française; il semblait que oublié par le XVIIIe siècle dans le XIXe, il s'y promenât en flânant comme aurait pu le faire un contemporain de

Mozart, étonné et quelque peu choqué de notre musique et de nos mœurs. Reber n'a jamais compris qu'un artiste cherchât dans son art un autre but que cet art lui-même; il ne savait pas jouer des coudes pour arriver aux premières places; comme l'hermine de la fable, il restait prudemment sur la rive, si le fleuve à traverser ne lui paraissait pas être d'une limpidité parfaite. On le voit, il n'était guère de son temps, ni d'aucun temps.

Napoléon-Henri Reber naquit à Mulhouse, le 21 octobre 1807. Sa famille le destinait à l'industrie et ses premières études furent dirigées vers les sciences; études solides et brillantes, sans doute, où les lettres eurent leur part, car Reber était un érudit et un lettré. Poussé vers la musique par une vocation irrésistible, il avait appris à jouer du piano et de la flûte, instruments sur lesquels il n'a jamais été qu'un très médiocre virtuose, et il avait tenté d'apprendre

seul les secrets de la composition. A l'âge de vingt et un ans, nous le retrouvons au Conservatoire, dans la classe d'harmonie de Reicha, alors tenue par les répétiteurs Seuriot et Jelensperger, et, deux ans plus tard, dans la classe de composition de Lesueur.

Les états de service de Reber, en tant qu'élève, ne sont pas brillants. En 1829, en 1830, il concourut sans succès pour le prix de fugue.

Que se passa-t-il entre Reber et son professeur Lesueur? Leurs deux natures étaient probablement incompatibles, car, tandis qu'il n'est pas impossible de retrouver dans les styles si originaux et si différents l'un de l'autre de Berlioz et de M. Gounod les traces de l'enseignement du maître, ces traces ne sont aucunement visibles dans la manière de Reber. Quoi qu'il en soit, Reber était probablement un élève assez négligent; après l'avoir vu rayer en 1830 de la liste des élèves de contrepoint et fugue, nous le voyons, en 1832, quitter de la même façon la classe de composition et le Conservatoire lui-

même, où il devait rentrer en 1851 comme professeur d'harmonie, où il devait, en 1862, succéder à Halévy comme professeur de composition, titre auquel il joignit plus tard celui d'inspecteur des succursales de la province.

Son entrée à l'Académie remonte à 1853; elle a donc suivi d'assez près sa nomination comme professeur au Conservatoire. Il s'est assis dans le fauteuil laissé vacant par la mort d'Onslow.

L'œuvre de Reber n'est pas très considérable, eu égard à la longue carrière du maître qui a tenu la plume jusqu'au dernier moment; malheureusement cette plume si fine restait trop souvent inactive entre ses doigts. Reber n'était nullement infécond, mais il appartenait à l'espèce rare de ceux qui parlent à demi-mot, craignent les longs discours et n'écrivent rien d'inutile; il n'y a jamais, dans sa musique, une note de trop. Amoureux de la perfection, à la façon des délicats dont parle La Fontaine, il redoutait presque avec terreur les caprices et les infidélités des exécutants, et ses deux premiers

trios pour piano, violon et violoncelle, si remarquables et si remarqués, n'auraient peut-être jamais eu de successeurs s'il n'avait trouvé à sa portée un petit groupe d'artistes disposés à travailler sous sa direction avec une entière docilité, qui fut amplement récompensée par l'éclosion de l'admirable trio en *sol mineur*, de l'exquise *sérénade*, d'un quatuor et de trois autres trios qui se succédèrent rapidement, alors que l'auteur semblait avoir renoncé à tout jamais à écrire de la musique de chambre.

MM. Dien et Batta et l'auteur de cette notice eurent l'honneur insigne d'être choisis par le maître pour donner les premiers la vie de l'exécution à ces productions de premier ordre. Quatre œuvres de pièces pour piano et violon, cinq œuvres de pièces pour piano seul, sont avec ses trios ce que Reber a peut-être écrit de plus caractéristique.

Bien que peu connues du public, ses quatre symphonies méritent une mention toute spéciale. Les trois premières datent de la jeunesse

de l'auteur, alors qu'habitant au quartier latin avec son ami Seghers, qui devait plus tard à son instigation fonder la société de concerts dite *de Sainte-Cécile*, il partageait son temps entre l'art musical et l'art culinaire, pour lequel il affectait une prédilection comique. On songeait peu alors à écrire des symphonies, et l'on peut dire sans exagération que Reber est le premier compositeur français qui ait complètement réussi dans ce genre si difficile ; d'autres y avaient montré du talent, il y a montré de l'originalité. Il a su se dégager de l'imitation de ses maîtres préférés, Mozart et Beethoven, et rallier, par un tour hardi, leur style à celui de nos vieux maîtres français, alors tombés dans un oubli profond autant qu'injuste. Maintenant que, dans les *Archives du chant* de Delsarte, dans le *Trésor des pianistes* de Farrenc, dans les *Chefs-d'œuvre de l'opéra français* de la collection Michaëlis, nos vieux maîtres sont rendus à la lumière, on peut facilement voir avec quel goût et quel à-propos Reber a puisé à ces

sources pour en jaillir un style nouveau, essentiellement français, dont la grâce et la concision forment les traits principaux.

Les mélodies de Reber pour chant avec accompagnement de piano sont d'une grande distinction. Remarquables par le charme et la simplicité mélodiques, elles le sont encore par le respect de la prosodie et par cette particularité curieuse que les ornements du chant, souvent considérés comme incompatibles avec un style châtié n'en sont point bannis. Reber ne proscrivait de ses chants ni les trilles, ni les gammes, ni les arpèges, et ces gracieuses arabesques accompagnent volontiers les lignes de son architecture ; arabesques d'un goût très pur, cela va sans dire, et n'ayant rien de commun avec les gargouillades de l'ancienne école italienne.

Comme tous les compositeurs français, Reber se sentait porté vers le théâtre. On est en droit de s'étonner que, dans un temps où les abords du théâtre n'étaient pas aussi difficilement accessibles qu'ils le sont aujourd'hui, Reber n'ait

pas trouvé devant lui le chemin plus largement ouvert. Il est vrai que, si son talent se pliait aisément aux exigences du théâtre, son caractère s'y prêtait peu; la délicatesse de sa nature, les scrupules de sa conscience d'artiste s'accordaient mal avec les idées des directeurs et des chanteurs, et ceux-ci n'avaient en lui qu'une médiocre confiance. Après avoir écrit pour l'Opéra, en collaboration avec Benoist, la partition du ballet *le Diable amoureux*, représenté le 23 septembre 1840 avec un grand succès, ce ne fut qu'à l'âge de quarante ans que Reber parvint à se faire ouvrir les portes de l'Opéra-Comique avec la *Nuit de Noël*, ouvrage exquis, dont le poème, quoique signé d'Eugène Scribe, n'offrait pas un grand intérêt, mais dont le succès aurait probablement récompensé le mérite musical si son apparition n'avait coïncidé avec l'explosion de la révolution de 1848. Le malheureux ouvrage était joué devant une salle vide, et la direction ne trouva pas l'occasion de reprendre, l'hiver suivant, l'œuvre

ainsi sacrifiée. La réparation due à Reber lui fut pourtant donnée quatre ans après par la mise à l'étude du *Père Gaillard.* La distribution des rôles de cet ouvrage, où brillaient les noms aimés du public de Battaille et de mademoiselle Andréa Favel, était de nature à satisfaire pleinement l'auteur.

La première représentation fut un triomphe d'autant plus éclatant que rien ne l'avait préparé, et que les amis de l'auteur n'en étaient pas moins étonnés que ses ennemis. Cette musique saine et bien portante, ce mélange de naïveté et d'esprit, cette belle humeur, cette gaieté de bonne compagnie, avaient pris le public d'un coup et sans résistance. Le *Père Gaillard* eut une suite de représentations; ce fut un succès populaire, que les orgues de barbarie, affreux rhapsodes, célébrèrent en tournant leurs manivelles.

Cet opéra fut représenté en 1852. L'année suivante, Reber entrait à l'Institut.

Reber a encore donné à l'Opéra-Comique une

petite perle, *les Papillotes de M. Benoist*, et, en 1857, un opéra en trois actes, *les Dames capitaines*, dans lequel il a dépensé son talent en pure perte sur un poème ingrat, et qui fut représenté en plein été. Les concerts ont sauvé de ce naufrage une « ronde de nuit » qui restera le type des morceaux de ce genre.

L'Académie de musique, qui aurait pu accueillir *Naïm*, grand ouvrage resté inédit et dont l'ouverture seule est connue, n'a pas jugé à propos de le faire, et l'on ignorera toujours de quoi Reber eût été capable dans le genre du grand opéra. Pour ce qui est de l'opéra-comique, il est à jamais regrettable que le grand artiste n'ait pas eu le loisir de s'y montrer plus fécond. Également éloigné de la prétention qui gâte tant d'œuvres légères et des trivialités de la musiquette, il aurait réalisé l'idéal de ceux qui, craignant l'audition fatigante d'une musique difficile à comprendre, veulent cependant goûter un plaisir artistique et délicat, qui ne soit pas indigne d'un homme de goût.

Les œuvres de musique de chambre dues à la plume savante de Reber n'ont pas eu à beaucoup près le succès qu'elles méritaient. Les amateurs de musique, en France, aiment assez ce qui porte une étiquette étrangère ; d'autre part, ils cherchent trop souvent dans la musique une source de sensations violentes et d'excitations nerveuses que la musique de Reber ne saurait leur donner. Pour beaucoup, le style et le charme ne sont pas suffisants, et ils demandent à une œuvre nouvelle non pas ce qui s'y trouve, mais ce qu'ils voudraient y trouver, s'étonnant que Reber n'ait pas la profondeur de Beethoven, le fantastique de Weber ou l'exubérance de Mendelssohn. C'est une étrange manière de voir, et les jugements qui en résultent sont nécessairement faux. Quand on lit l'*Essai sur la pluralité des mondes* ou *les Fausses Confidences*, qui songe à demander à leurs auteurs le lyrisme d'un Dante ou la profondeur d'un Shakespeare ? On prend Fontenelle et Marivaux pour ce qu'ils sont, et l'on ne gâte pas le plaisir

qu'on trouve à les lire par des comparaisons inutiles. Et si le nom de Marivaux vient de lui-même se placer dans cette notice, c'est qu'il est difficile de ne pas songer, en écoutant certaines pièces légères de Reber, à ces grandes coquettes des anciennes comédies, aux façons précieuses, aux sentiments raffinés ; certes, si la belle Araminte revenait au monde, elle ferait ses délices de cette musique pour laquelle le piano semble un instrument trop grossier et qui voudrait appeler à son aide le mécanisme fragile, le timbre argentin du clavecin ; de cette musique qui prend souvent les allures de l'air de danse, de la danse grave et décente comme une évolution sacrée, rappelant sa noble origine.

Possédant à fond toutes les ressources de l'art, Reber aurait pu facilement, s'il l'eût voulu, conquérir des succès bruyants. Alors que le romantisme était à la mode, il aurait pu, tout comme un autre, se désoler au bord des lacs, agiter au milieu des rochers une crinière désespérée, maudire les dieux et les hommes

et appeler la foudre sur sa tête; tout comme un autre, il aurait su faire rugir les cuivres et bouillonner les violons; il y a pour cela des recettes qu'il connaissait parfaitement; mais sa nature ne l'y portait pas, et il a préféré rester ce que sa nature l'avait fait, un esprit aimable et discret et un homme de bonne compagnie, montrant ainsi qu'il possédait avant toute autre une grande qualité sans laquelle il n'y a pas de véritable artiste, la sincérité.

L'œuvre la plus parfaite de Reber est peut-être son *Traité d'harmonie*, publié en 1862. La célébrité que cet ouvrage s'est acquise dispense d'en faire l'éloge; l'alliance si rare d'une grande concision et d'une parfaite clarté en font un véritable chef-d'œuvre qui suffirait à la gloire de son auteur.

Les admirations passionnées, les amitiés solides n'ont pas manqué à Reber. Parmi ses admirateurs et amis, il est impossible de ne pas citer Ingres, la famille Bertin, le chanteur archéologue Delsarte et M. Eugène Sau-

zay, le propagateur zélé des œuvres du maître.

Reber, qui appartenait à la religion réformée, était un fervent chrétien. Il est mort le 24 novembre 1880.

LETTRE A M. SUPER

CRITIQUE MUSICAL AU JOURNAL « L'UNIVERS »

MONSIEUR,

Vous me prenez à partie dans votre article du 28 août, sans me nommer, du reste, mais en me désignant assez clairement, puisque vous citez plusieurs phrases de mes articles.

Vous voulez prouver que « notre jeune école française perd toute inspiration native en cherchant, au delà du Rhin, la vraie musique dramatique qui n'existe aujourd'hui qu'en deçà, et que le vent wagnérien tend, sur notre propre

sol, à dessécher, à brûler, à ravager tout comme le phylloxera du nouveau monde anéantit les plus généreuses vignes de la vieille Europe », suivant l'*affirmation doctrinale* du *Ménestrel*, que vous louez de son courage. Grand courage, en effet ! Notre jeune école française, qui n'a plus le Théâtre-Lyrique, à qui l'accès du grand Opéra est fermé et à qui l'Opéra-Comique donne la maigre compensation que l'on sait, se meurt d'inanition ; on la calomnie pour l'achever. J'ai répondu au *Ménestrel*, quand il a lancé cette courageuse et doctrinale affirmation, et le *Ménestrel* a eu le bon goût et la courtoisie d'insérer ma lettre dans laquelle je demandais à quel ouvrage, représenté depuis quelques années, pouvaient s'appliquer les affirmations de l'auteur de l'article. Il n'a pas été possible d'en trouver un seul.

Vous reprenez cette affirmation et vous la prouvez en disant :

Que je crie plus haut que tout autre : *Place aux jeunes !*

Que j'ai loué Liszt d'avoir osé ce que n'avaient

osé ni Weber, ni Mendelssohn, ni Schubert, ni Schumann;

Que j'ai dit et soutenu « par des arguments essentiellement personnels, autant qu'inédits, que la musique est le plus jeune des arts ».

C'est bien simple, je crie : *Place aux jeunes!* j'ai constaté que Liszt avait introduit dans l'art des formes nouvelles, et j'ai dit que la musique était le plus jeune des arts : donc la jeune école est dans une voie déplorable, et le vent wagnérien l'a desséchée. Il n'y a rien à répondre à cela.

C'est le raisonnement d'un homme à qui l'on demandait s'il avait vu un de ses camarades portant des coups à un autre :

« Si je l'ai vu! à preuve qu'il y avait un cheval dans la cour. »

Je ne chercherai donc pas à répondre à des arguments qui s'évanouissent quand on les touche, mais je répondrai à vos citations, qui prennent sous votre plume un certain air d'accusation.

En premier lieu, je ne me souviens pas d'avoir crié plus haut que tout le monde : « Place aux jeunes ! » J'estime qu'à se plaindre, on risque plus d'ennuyer les gens que de les convaincre. Mais on ne peut cependant assister à l'écrasement systématique de l'école française sans protester, et, si je l'ai fait, je n'ai fait que mon devoir. Ce n'est pas moi non plus qui ai jamais favorisé l'invasion étrangère en disant que l'art n'a pas de patrie; j'ai montré au contraire l'Allemagne et l'Italie favorisant leurs compositeurs avant tout et j'ai témoigné hautement mes regrets que la France ne suivît pas leur exemple. Mes articles sont là qui en font foi, et, puisque vous leur faites l'honneur de les consulter, c'est à eux que je vous renvoie.

En second lieu, j'ai parlé avec éloge des compositions de Liszt et je l'ai loué surtout d'avoir émancipé la musique symphonique en la faisant sortir du dilemme Symphonie-Ouverture, dans lequel elle semblait à tout jamais enfermée. C'est une justice que je lui devais, et que je lui ai

rendue. Je m'étonne, je l'avoue, de voir, dans un article consacré à la louange de Mozart en tant qu'*artiste chrétien*, si peu de bon vouloir pour Liszt, chanoine et auteur de plusieurs messes, de l'oratorio *Christus* et de *Sainte Élisabeth*. Il est vrai que votre article fait la guerre au germanisme et semble oublier complètement que Mozart était Allemand et détestait les Français, qui n'avaient pas su l'apprécier.

Tant il est vrai que dans toutes ces polémiques où l'on fait intervenir des questions étrangères à l'art, froissements d'amour-propre national et divergences d'opinion, il n'y a au fond qu'une chose : la guerre de la musique contre la musique, la guerre des Philistins contre l'art !

Il faut avouer qu'elle est menée, cette guerre, avec une prodigieuse habileté. Elle a d'abord pour principe de ne se préoccuper des faits en aucune manière. Tel compositeur aura beau être acclamé par le public, voir ses œuvres devenues populaires et bissées à chaque audition, on n'en écrira pas moins que ses œuvres

sont trop savantes pour le public, qui n'y comprend rien. Tel autre aura passé sa vie à vénérer les œuvres de Mozart et de Beethoven, à les interpréter lui-même, qui sera désigné comme professant le mépris des maîtres et l'adoration exclusive de la « musique de l'avenir ».

Désigné ? — Non. On est plus habile. On établit à dessein des confusions. C'est ainsi qu'après m'avoir appelé « jeune maître », vous dites plus loin : « Et nos « jeunes maîtres » de s'incliner aussi naïvement, aussi humblement que des apôtres, recevant mission d'aller et d'enseigner par le monde la bonne nouvelle wagnérienne ! »

Vous n'avez pas dit que je suis un apôtre de la religion wagnérienne, et tout le monde le croit. Le tour est joué.

Vous auriez pu dédaigner les subterfuges et vous emparer d'une phrase dans laquelle j'ai dit, en parlant de Richard Wagner, que je serais toujours franchement au nombre de ses admirateurs; vous trouverez cette phrase dans un

article qne j'ai écrit l'année dernière, à pareille époque, à propos du festival de Birmingham. Mais vous ne trouverez ni là ni ailleurs rien qui vous autorise à faire de moi un humble apôtre de la religion de Bayreuth ; vous trouverez même tout le contraire.

Ce ne serait pas assez de dénier aux compositeurs contemporains leur admiration pour les maîtres ; les Philistins confisquent les maîtres à leur profit. Là est la suprême habileté. On prend des génies incontestés, Mozart, Beethoven, on leur dresse des autels bien inutiles, et on se fait ainsi à peu de frais une réputation de gens de goût et d'un jugement sûr : cela ne suffit pas, il faut aussi avoir l'air de protéger l'école française, et on appelle à son aide Boïeldieu, Hérold et Auber : puis on frappe d'estoc et de taille sur tout ce qui en France, depuis dix ans et plus, a fait autre chose que de l'opérette. C'est ainsi qu'on travaille gaiement à la destruction de l'école française et qu'on fait le jeu de l'ennemi, pour qui l'on affiche une patriotique aversion.

Croit-on combattre l'invasion étrangère avec des paroles ? Il est puéril de venir dire que la *Tétralogie* de l'*Anneau du Niebelung* a échoué, alors qu'elle a eu tant de succès qu'on la joue maintenant dans toute l'Allemagne. Un succès comme le *Faust*, de Gounod, vaudrait mieux pour la France que toutes les déclamations du monde.

Je viens à votre troisième citation, qui a si peu de rapport avec toutes ces questions. Ici, je dois vous citer vous-même :

« En traitant de l'harmonie et de la mélodie, le même « jeune maître », *qui fut pourtant organiste* (*!!!*), crut avoir découvert, et soutint par des arguments essentiellement personnels, autant qu'inédits, que « *la musique* est le plus jeune des arts ». Thèse nouvelle s'il en fut, à laquelle ne manquent point l'apparence paradoxale, l'allure spécieuse qui lui permettront de faire son chemin dans les pays d'outre-Rhin. »

« *Qui fut pourtant organiste* » est un pur chef-d'œuvre que je recommande aux amateurs da la vieille gaieté française. Mais il ne suffit pas

de dire que j'ai été organiste pour prouver que j'ai tort; c'est toujours le procédé du *cheval dans la cour,* dont j'ai parlé plus haut. Il ne suffit pas non plus que ma thèse ait l'*apparence paradoxale* et l'*allure spécieuse* qui plaît, à ce qu'il paraît, de l'autre côté du Rhin, pour ne mériter aucune discussion, surtout quand je l'ai soutenue — c'est vous qui le dites — par des arguments personnels autant qu'inédits. De pareils arguments valent bien, il me semble, une réfutation. J'attends donc que vous me prouviez, à moi qui fus organiste, qu'on jouait de l'orgue du temps d'Homère et que Phidias avait pour ami intime un compositeur de la force de Beethoven.

Brisons là. Je suis tout à fait de votre avis quand vous dites que l'œuvre de Mozart est incomparable, et j'ajouterai qu'il est peut-être heureux pour le grand maître qu'il soit mort. Qui peut savoir ce que l'on dirait de son œuvre, s'il vivait encore ?

« Ce n'est pas moi qui ai changé », disais-je en commençant ce livre, « c'est la situation ».

Quelques mots encore sur cette idée.

La situation à laquelle il était fait allusion n'a pas cessé de se modifier.

On pouvait dire, en 1876 : « La wagnéromanie est un ridicule excusable, la wagnérophobie est une maladie. » Aujourd'hui, il faudrait retourner la proposition. La wagnérophobie a perdu beaucoup de sa virulence ; et la wagnéromanie s'est développée — en France du moins — de la façon la plus inquiétante.

Une lettre comme celle qu'on vient de lire n'aurait plus de raison d'être. Ceux qu'on accusait, en 1880, d'être trop wagnériens, sont accusés maintenant de ne pas l'être assez. On

pouvait croire alors qu'il n'y avait, au fond de ces polémiques, que l'éternelle querelle des Philistins contre les artistes; on est bien forcé de reconnaître maintenant que cette guerre a d'autres causes.

Le Philistin, à notre époque, ne veut plus être Philistin; le bourgeois s'est fait artiste. Il ne se contente pas d'aimer l'art, de le protéger ; il faut qu'il le dirige. Avec quelle clairvoyance et quelle compétence, c'est ce qu'il est facile d'imaginer.

Cette passion folle du bourgeois pour l'art, comparable à celle qui prendrait subitement à un poisson pour une pomme, a eu pour premier résultat l'amour du bibelot et du bric-à-brac, la fureur de l'ancien, de l'exotique, le goût du bizarre substitué à celui du beau.

Le bourgeois, persécuté par l'idée d'avoir un mobilier « artistique », ne s'inquiète pas de beaux et bons meubles solidement construits, aux lignes pures, bien appropriés à leur destination, se faisant valoir mutuellement, et cons-

tituant un ensemble par une belle unité de style. Il lui faut des choses quelconques, mais extravagantes, incommodes, de tous les temps et de tous les pays, étranges et disparates avant tout. On garnit des lits avec des chasubles, des murs avec des bassinoires; on range de la vaisselle dans des couchettes du XV[e] siècle; on éclaire des boudoirs avec des lampes prises dans des sanctuaires de l'Orient; on se perche sur des sièges en bois grands comme la main, hauts sur pattes, dont les sculptures vous entrent dans le dos; et l'on s'imagine de bonne foi être artiste, parce qu'on n'a pas le sens commun.

Le public, quand il est naïf et sincère, n'aime que l'art de son temps et de son pays, par la raison bien simple qu'il n'en saurait comprendre d'autre. Le goût de l'art ancien, de l'art exotique, sont des goûts d'érudit et de raffiné, et c'est pour paraître érudit et raffiné que le gros public s'est mis à s'empêtrer dans l'antique et dans l'exotique.

Ce faux goût de l'exotique et du bizarre a pénétré dans le domaine musical; de là, l'enthousiasme d'un certain public de Paris et de la province pour des œuvres auxquelles il ne comprend rien.

Mais ce n'est pas cela qui fait les adeptes et les prosélytes fanatiques. Il y a autre chose; ici la question devient terriblement délicate.

Nombre de gens, à notre époque, sont travaillés par une singulière agitation intérieure. Cet état d'esprit qui a reçu des médecins, quand il s'exagère, le nom de *manie ambitieuse*, est caractérisé par un désir incessant de réformer la société en tout ou en partie. Il n'est pas question ici, bien entendu, des hommes de génie, réformateurs par nature, ni des hommes ayant fait de certaines questions spéciales une étude profonde et ayant l'autorité nécessaire pour les traiter. Il s'agit de cette foule de gens qui, sans compétence, parfois même sans instruction, font des discours et écrivent des brochures sur des questions graves, dont ils ne connaissent

pas le premier mot. L'un écrira une lettre à un journaliste pour lui soumettre un projet *de niveler la terre sur ses quatre faces* et de canaliser tous les fleuves du monde entier; un autre adressera à l'Académie de médecine un travail où il sera question de *l'esprit éthéré du feu qui est le pôle actif de l'oxygène* et mille autres choses semblables. Cela court les rues. Cet état d'esprit existe dans le domaine de la politique, de la science et de l'art; après nous avoir donné les anarchistes et les impressionnistes, il nous donne les wagnériens actuels, aussi turbulents, aussi tyranniques, aussi extravagants que les autres. En se posant, fort habilement, en réformateur, Richard Wagner a attiré à lui tout ce qui, dans cette troupe d'agités, est disposé à se grouper sur le terrain poétique et musical.

Prise en sens inverse, ou, pour employer le langage algébrique, affectée d'un signe contraire, cette manie donne l'horreur de toute innovation, la préoccupation constante de « sau-

ver » la société, la passion ridicule pour les vieilles formules et les banalités en art, la wagnérophobie en musique.

Je crois, en toute humilité, qu'on ne saurait trop se garder de ces exagérations, quand on tient à l'intégrité de sa santé intellectuelle.

Je crois que l'art est fait pour orner et fortifier l'esprit, non pour le dépraver et l'affaiblir. Ses émotions doivent être saines, son délire sacré doit élever l'âme, non l'égarer.

Il y a plus. Toute idée d'esthétique mise à part, je crois qu'il pourrait y avoir danger à développer outre mesure, en France, le goût de la musique allemande.

Écoutez ce que disait, en 1864, Victor Hugo, avec l'intuition du génie et sans aucune arrière-pensée :

« La musique est le verbe de l'Allemagne... Le chant est pour l'Allemagne une respiration. C'est par le chant qu'elle respire, et conspire. La note étant la syllabe d'une sorte de vague langue universelle, la grande communication de

l'Allemagne avec le genre humain se fait par l'harmonie, admirable commencement d'unité. C'est par le nuage que les pluies qui fécondent la terre sortent de la mer; c'est par la musique que ces idées qui pénètrent les âmes sortent de l'Allemagne[1]. »

Ainsi, ce que nous apporte la musique allemande, ce n'est pas seulement de la musique; ce sont les idées allemandes, c'est l'âme allemande.

Rien de mieux, quand cette âme était celle de Schiller, quand la lyre du grand poète et celle de Beethoven, s'unissant dans un hymne immortel, nous chantaient la liberté, l'amour universel et la fraternité des peuples.

En est-il de même aujourd'hui?

« Honorez vos maîtres allemands! Protégez vos ouvriers! Dispersez en fumée le saint empire romain, et qu'immuable nous reste le saint art allemand! »

1. *William Shakespeare*, 1re partie, t. II, ch. IV.

Voilà les paroles qui terminent *les Maîtres chanteurs de Nüremberg*, et que les Patrons de Bayreuth ont pris pour devise en 1882. Pour qui sait comprendre les symboles, c'est le cri du pangermanisme et de la guerre aux races latines.

Ceux qui travaillent à propager en France de pareilles idées ont sans doute leurs raisons, mais il est permis de ne pas les imiter.

Il est permis de ne pas travailler soi-même à se réduire en fumée pour la plus grande gloire de la sainte Allemagne.

Aussi longtemps que je l'ai pu, j'ai cherché à isoler la question d'art de celles qui lui sont étrangères. Ce qui me semblait possible [1] en 1876 me paraît impossible maintenant. Qui sait? quelques années le rendront peut-être possible de nouveau. Il ne faut pas désespérer; le pangermanisme passera, l'art ne passera pas. La musique étant une sorte de vague langue uni-

1. Page 43.

verselle est l'organe de la fraternité universelle, non de la domination d'une race.

Et, parce que Beethoven a chanté la fraternité universelle, parce que son âme, au lieu d'être seulement l'âme allemande, est l'âme humaine, il reste le plus grand, le seul vraiment grand.

Juin 1885.

FIN

TABLE

BOURLOTON. — Imprimeries réunies, B.

NOUVEAUX OUVRAGES EN VENTE

Format in-8°.

	f. c.
DUC DE BROGLIE	
FRÉDÉRIC II ET MARIE-THÉRÈSE, 2 vol.	15 »
VICTOR HUGO	
TORQUEMADA, 1 vol.	6 »
A. BARDOUX	
LE COMTE DE MONTLOSIER ET LE GALLICANISME, 1 vol.	7 50
BENJAMIN CONSTANT	
LETTRES A MADAME RÉCAMIER, 1 vol.	7 50
LORD MACAULAY	
ESSAIS D'HISTOIRE ET DE LITTÉRATURE, 1 vol.	6 »
L. PEREY & G. MAUGRAS	
DERNIÈRES ANNÉES DE MADAME D'ÉPINAY, SON SALON ET SES AMIS 1 vol.	7 50
MADAME DE REMUSAT	
LETTRES, 2 vol.	15 »
ERNEST RENAN	
INDEX GÉNÉRAL DE L'HISTOIRE DU CHRISTIANISME, 1 vol.	7 50
SOUVENIRS D'ENFANCE ET DE JEUNESSE, 1 vol.	7 50
JULES SIMON	
DIEU, PATRIE, LIBERTÉ, 1 vol.	7 50
THIERS	
DISCOURS PARLEMENTAIRES. T. I à XV.	112 50
VILLEMAIN	
LA TRIBUNE MODERNE, 2 vol.	15 »

Format gr. in-18 à 3 fr. 50 c. le volume.

	vol.
J. J. AMPÈRE	
VOYAGE EN ÉGYPTE ET EN NUBIE	1
TH. BENTZON	
TÊTE FOLLE	1
DUC DE BROGLIE	
LE SECRET DU ROI	2
F. BRUNETIÈRE	
LE ROMAN NATURALISTE	1
CHARLES-EDMOND	
LA BUCHERONNE	1
G. CHARMES	
LA TUNISIE	1
GEORGES ELIOT	
DANIEL DERONDA	2
O. FEUILLET	
HISTOIRE D'UNE PARISIENNE	1
ANATOLE FRANCE	
LE CRIME DE SYLVESTRE BONNARD	1
J. DE GLOUVET	
LA FAMILLE BOURGEOIS	1
GYP	
AUTOUR DU MARIAGE	1
LUDOVIC HALÉVY	
L'ABBÉ CONSTANTIN	1
CRIQUETTE	1
VICOMTE D'HAUSSONVILLE	
A TRAVERS LES ÉTATS-UNIS	1
PAUL JANET	
LES MAITRES DE LA PENSÉE MODERNE	1
EUGÈNE LABICHE	
THÉATRE COMPLET	10
MADAME LEE CHILDE	
UN HIVER AU CAIRE	1
PIERRE LOTI	
FLEURS D'ENNUI	1
MARC MONNIER	
UN DÉTRAQUÉ	1
MAX O'RELL	
JOHN BULL ET SON ILE	1
E. PAILLERON	
LE THÉATRE CHEZ MADAME	1
GEORGES PICOT	
M. DUFAURE, SA VIE, SES DISCOURS	1
A. DE PONTMARTIN	
SOUVENIRS D'UN VIEUX CRITIQUE	3
P. DE RAYNAL	
LES CORRESPONDANTS DE J. JOUBERT	1
G. ROTHAN	
L'AFFAIRE DU LUXEMBOURG	1
LA POLITIQUE FRANÇAISE EN 1866	1
GEORGE SAND	
CORRESPONDANCE	4
DE SÉMÉNOW	
SOUS LES CHÊNES VERTS	1
JULES SIMON	
LE GOUVERNEMENT DE M. THIERS	2
E. TEXIER ET LE SENNE	
LE TESTAMENT DE LUCIE	1
LOUIS ULBACH	
CONFESSION D'UN ABBÉ	1

Collection de luxe petit in 8°, sur papier vergé à la cuve.

	vol.
LUDOVIC HALÉVY	
DEUX MARIAGES	1
LA FAMILLE CARDINAL	1
J. RICARD	
PITCHOUN!	1
CAMILLE SELDEN	
LES DERNIERS JOURS DE HENRI HEINE	1
JULES SIMON	
L'AFFAIRE NAYL	1
***	
LA VIE PARISIENNE SOUS LOUIS XVI	1

Paris. — Imprimerie PH. Bosc, 3, rue Auber



